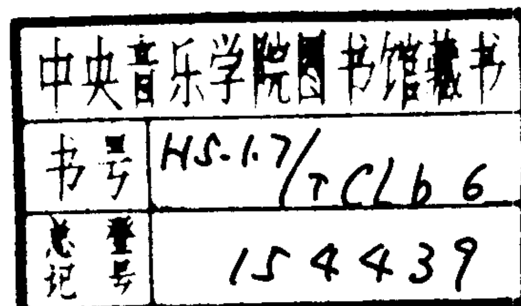


目　　录

译　序 ………………………………………………………… (I)

1.亚瑟·鲁宾斯坦(Arthur Rubinstein, 1886—1982)……… (1)

2.瓦尔特·基瑟金(Walter Gieseking, 1895—1956)……… (21)

3.何塞·伊图尔韦(Jose Iturbi, 1895—1980)……………… (39)

4.古伊奥玛尔·诺瓦斯(Guiomar Novaes, 1895—1979)… (51)

5.罗伯特·卡萨迪苏(Robert Casdesus, 1899—1972)…… (77)

6.克劳迪奥·阿劳(一)(Claudio Arrau, 1903—　)…… (105)

7.克劳迪奥·阿劳(二)(Claudio Arrau, 1903—　)…… (124)

8.鲁多尔夫·塞尔金(Rudolf Serkin, 1903—　)……… (153)

9.基娜·巴考尔(Gina Bachauer, 1913—1976)…………… (187)

10.保尔·巴杜拉-斯科达(Paul Badura-Skoda, 1927—　)… (207)

11.瓦尔特·克里恩(Walter Klien, 1928—　)…………… (235)

12.塔玛什·瓦绍里(一)(Tȧmas Vásary, 1932—　)…… (251)

13.塔玛什·瓦绍里(二)(Támas Vasary, 1932—　)…… (270)

14.玛尔塔·阿尔赫里奇(Martha Argerich, 1941—　)… (279)

15.亚历山大·斯洛波蒂亚尼克(Aleksander Slobodyanik, 1942—　)……………………………………………… (297)

16.纳尔松·弗雷雷(Nelson Freire, 1944—　)………… (309)

17.加里克·奥尔森(Garrick Ohlsson, 1949—　)……… (323)



亚瑟·鲁宾斯坦

亚瑟·鲁宾斯坦访问记

亚瑟·鲁宾斯坦把我让进他在纽约饭店套间的客厅里，一架大演奏钢琴摆在很显眼的地方。他指着一张放在立体声装置上的很大的侧面照片，说道："请看那美丽的、波浪般的长发吧！阳光恰好照在上面，不正像一座瀑布吗！他们说那是我八岁孙女的照片，开始我还不敢相信哩……"

从鲁宾斯坦先生的言谈笑貌和动作举止上，我简直不能相信他已是八十四岁的老人了。他皮肤光润，蓝色的眼睛炯炯有神，友好的微笑令人感到愉快，很快就给我留下了深刻的印象。他的英语混杂着外国口音和句法。这天他身穿一件红色运动衫，系着领结，还是为波里斯·夏里亚宾的《时代》杂志作封面时那样。

"请这边来。"鲁宾斯坦先生继续说，"那个镶框的铭文和金钥匙，是我前天晚上在南卡罗利那州哥伦比亚演出后得的。你能相信这把钥匙是真金的吗？不，不可能，因为它的重量不够。但是当他们赠送给我时，我仍然十分感动，这使我想起过去莱森奥尔的一个故事……

"钢琴家阿尔弗烈德·莱森奥尔是李斯特的学生。他在德国举行了一次很盛大的音乐会。音乐会后经理人在后台问他：'你愿意得一千马克呢或是得一个纪念章？'莱森奥尔反问道：'这个纪念章值多少钱？''25马克'，经理人回答说。'那么'莱森奥尔说，'我要这个纪念章加上975马克。'"这一来鲁宾斯坦先生一下

子就使谈话气氛变得自然而轻松了。

鲁宾斯坦先生在胜利公司的唱片监制人马克斯·威尔科克斯也来了，于是，我们三人坐下来交谈，鲁宾斯坦先生抽着雪茄。

如何对作品进行解释

"鲁宾斯坦先生，"我开始提问了，"巴黎《费加罗报》的音乐评论员白纳德·加沃蒂在他的一本书中提到你时说：'使音乐形象化有两种方法；其一是把它的含义揭示出来，其二就是把它所表现的传达出来。'你对这段话有什么看法？"

鲁宾斯坦先生一下子就坐直了，"对，我觉得这两种使音乐形象化的方法都是可行的，"他说，"主要取决于所表演曲子的重要性。有时，要求我们像作曲家本人那样把曲子的含义揭示出来，特别是那些不太重要的曲子。有些曲子是因为得到伟大演奏家的处理而身价倍增的。例如，莫什科夫斯基和李斯特都有一些可爱的作品，而李斯特演奏自己的作品则使作品大为生色；伟大的比利时小提琴家伊扎伊演奏出来的效果比维厄唐协奏曲本身好得多；卡萨尔斯演奏福列的《悲歌》，其美丽动人的程度使我痛哭失声。然而，当我们翻阅这些作品时，发现它们并不是重要的作品。

"另一方面，有一些曲子是我们尊敬的大师们、伟大的作曲家们的杰作，被我们仅仅当作媒介物，当作使群众更好地理解作家的一个环节。我们必须把这些伟大作品所表现的东西传达出来，上天赋予我们的才能就是能把音乐的涵义传达给纯朴而无知的公众。我说的'无知'是按法文的意思：J'ignore 在法文里仅只是'我不了解'的意思，就是说公众不了解这个曲子，所以我

们两方面都可以做工作：揭示出音乐的涵义及传达出音乐的表情。”

“你为某些具有特别意义的音乐作过解释吗？”我问道，“我指的是用文学手法把某种气氛、特点、或乐句的含义描述出来。”

“用文学描述乐句吗？我的回答是‘不用’，”鲁宾斯坦先生回答说，“我不采取这种办法。乐句没有文学含义，但是整个作品则常常强烈地表现出某种文学上的倾向；甚至肖邦的某些作品也是如此。

“肖邦是不得已而承认文学的重要性的，他是文学和音乐结合的最大敌人。这也许就是他未曾给他最伟大的朋友和歌颂者舒曼以赞美的原因；他本应给予赞美的。你知道肖邦公开表示不喜欢文学和音乐是紧密联系的这一已被公认的论点，而这正是舒曼一生中都宣传的论点。

“然而，肖邦还是被一个文学上的主题影响了。这我们都清楚，就是他写《f 小调协奏曲》的小广板时；这是他唯一赞同类似这样的事的一次。‘……他失恋了，为了那个唱得很好但有时会跑调的愚蠢的波兰姑娘。’”

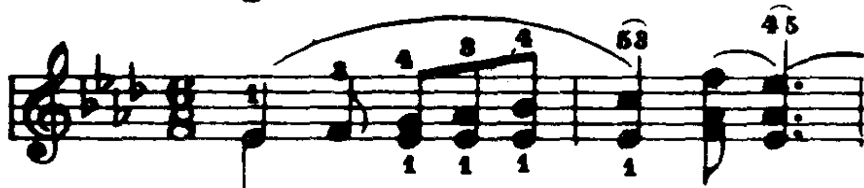
马克斯·威尔科克斯插话说：“鲁宾斯坦先生，你不是曾经告诉我你弹奏肖邦的某些作品，例如《降A大调叙事曲》时，你的脑子中在思考着某种故事情节吗？”

“对，”鲁宾斯坦先生回答说，“你知道，当一个人倾诉自己的演奏时，他会被某种幻象影响着。我弹《降A大调叙事曲》的意境并不是我自己的。英国艺术家、插图画家奥布利·布尔德司利从《降A大调叙事曲》得了灵感，便作了一张画。他在画面上画了一个穿着一件很长的黑色天鹅绒衣裳的女人，用古老姿势骑着一匹白马，就是说，她的两条腿都摆向一边；衣服非常非常之长，

背景是一个很恶劣的天气，就是这些，自然，这就使我联想起爱情幽会的主题了。

“这首叙事曲的开始是一问一答：‘你明天来吗？我们在哪儿见面？’

谱例 1



‘是的，我希望如此。’

谱例 2



问答继续下去，直到第二主题出现了马的跳跃声”。鲁宾斯坦先生用他那温文尔雅而又深厚、低沉的男中音把它唱出来：

谱例 3



奥布利·布列德司利把这些都画出来了，他显示出马的跳跃，它看着所发生的一切。

“我觉得这个主题是表示水妖①，”我发表了我的见解。

“不，是马，”鲁宾斯坦先生继续说下去，“这是一个可以用乐队伴奏的马戏团场面的主题，一匹盛装得非常美丽的马，一个戴着礼帽的可爱的骑士，一位骑着马的夫人。这个主题会比他们平时听见的曲子好听得多。

“其他作曲家也常在作品上加以文学的意义。据认为德彪西是在写完《前奏曲》之后才给它们加上标题的。有人说舒曼也是如此。但我不太相信这类说法。舒曼从思想上就倾向于文学，他必然在创作前就有所考虑。他写出了他的感情——佛洛列斯坦和约瑟比乌斯等——这就是他的感受。

“前些天，当我弹德彪西的《金鱼》时，忽然间，我的女儿阿莉娜的眼睛里充满了眼泪。她说：‘可怜的小鱼儿呀！’在乐曲的开始，你可以看见美丽的小鱼在阳光下的水中游来游去，追逐，戏耍，在渔人的诱饵旁跳跃；转瞬间，它就被钓起来了。

谱例 4



它扭来扭去地想要摆脱钓钩而逃，但是不行。开始时的那个主题现

① 斯堪的纳维亚神话中之水妖。——译注

在变成悲剧性的了，最后的一段也是悲剧的，成了一个很伤心的故事。你完全可以按照这个故事情节来演奏这首曲子。标题就是‘可怜的小鱼’。

谱例 5



“你看，德彪西非常喜欢水，他喜爱河流、泉水、大海和大洋。他公开地写出《大海》两个字，他深深地被水所吸引。我却恰好相反，我喜欢山；我一点都不喜欢海；海使我厌烦。我坐过很多次船。有时我坐船到阿根廷去，我总是呆在舱里，一眼都没有看海。当然不是因为生病，我看书，躺在床上，拼命地吃，如此而已，绝对不看海。我一生中还没有裹在毯子里，坐在甲板上看那蓝色海水的经历”。

大　线　条

鲁宾斯坦喜欢弹成堆成块的音符。他比较感兴趣的是像《热情奏鸣曲》末乐章、肖邦的《革命练习曲》和《d小调前奏曲》那样大珠小珠落玉盘式的曲子，而不是要花功夫去把每个音都搞清楚的曲子。

我对鲁宾斯坦先生说，我经常称赞他的演奏大线条清楚。“对你来说，细节问题总是迎刃而解的。” 我又说，“你的演奏千变万化，色彩丰富；你曾说过你宁肯在个别音上失误而不愿在整体上发生问题。”

鲁宾斯坦回答说："对，宁肯在个别音上失误、不因小失大的这种作法不应归功于我，那是老一代伟大钢琴家在我年轻时给我留下的深刻印象——尤金·德·阿尔伯特先生,菲路奇奥·布佐尼先生，有一位康拉德·安索尔格，还有一位法国钢琴家，爱德华·里斯雷，你知道的。他们都不像今天弹得这么谨慎细致。当然，我谴责今天这种谨小慎微的演奏——这将引起我的朋友马克斯·威尔科克斯极大的兴趣——因为钢琴家们都被吓住了,他们将不如在唱片上弹得那么好了。

"所以，你看，应该向威尔科克斯致谢，因为唱片上出来的效果是那么完美，没有差错。然而在音乐会上钢琴家们可能失误一两个音。今天的钢琴家们有点被吓住了，思想集中在如何使表演完整无缺上，结果是有时会失去曲子的线条。必须具备某种大的意境和大的设想才能刻画出大的线条和大的轮廓。'灵感'这个词是一个愚蠢而陈旧的概念，它说明不了多少问题，但是它还有一点儿生命力。你必须要有灵感，有的音乐会上你灵感来了；有的音乐会上却一点灵感也没有。这毫无疑义，我自己清楚。有时，一个音乐会结束后，我知道这是一个有感应力的音乐会，我的演奏像有魔力一样。有的音乐会只因是签订了合同,必须完成，避免不了而应付差事而已。"

"你的灵感是凭直觉而来，几乎是无意识、不自知的，"我说，"并不是你有意识安排的。"

"对，对，对，绝没有事先安排。"他理直气壮地回答说，"这是不能安排的，我是一个天生的即兴演奏者。我觉得我还从先辈和长者们那里学到了如何即兴演奏。我还听到有关我的同姓者安东·鲁宾斯坦的很多传说。他的确可称得上一个富于想象力的、天才的钢琴家。柏林的海因里希·巴尔特教授是一个愚腐、平凡

而又卖弄学问的人。我从八岁到十五岁是跟他学习的，他一点都不放松我，不准我用五指代替四指。‘啊！懒狗，魔鬼，四指呢？’他真是愚腐到顶了。他有一个安东·鲁宾斯坦的胸像，虽然鲁宾斯坦弹了很多错音，又不常练琴，只是日以继夜地写他那些无足轻重的曲子，然而，因为是安东·鲁宾斯坦的胸像，所以巴尔特教授还是把它保留着。

“我认为安东·鲁宾斯坦对乐曲的处理和解释是超凡入圣的。所以我借鉴了他的方法和观点并坚持下去。这些你是理解的。我宁肯让人们懂得我是怎样理解曲子的，气势、脉搏、动力和作曲家的意图。

“有的人总是谨小慎微，总是放不开，只想别漏掉某个音，别碰着旁边的音，别把邻近的两个音同时压下去。其实，这些枝节上的考虑都应该排除掉。这个密集和弦是全曲的高潮吗？那么，为了需要，我就得把它‘砸’出来，弹错一两个音没有关系，主要是整体。要把正确的音乐形象传达给听众，若不如此，那我早在若干年前就被赶下舞台了；因为从数量上看，我可以算是弹错音的冠军，但公众对此并不在乎。公众主要是不能容忍对整体的歪曲。

“你知道那天晚上我和纽约爱乐乐团演出莫扎特《d小调协奏曲》吗？在演奏时，我有某些失误，丢掉了几个音，我有点紧张。预演时我和司瑞尔先生合作得很好。但是正式演出时，司瑞尔先生有点紧张，使我也跟着有点紧张了。虽然丢掉一些东西，但是无伤大雅；从整体来看仍是一场精彩的演出，一场受到欢迎的演出，美好的演出。大线条非常、非常、非常之好，充满了生气，充满了热情，充满了一切的一切”。

忽然，马克斯·威尔科克斯打断了他的话说：“鲁宾斯坦先

先，我可以提个问题吗？你的演奏有一个特点给我留下了印象，例如：发展部之后是主题再现，好些人处理这种地方时都是突然而生硬地再现出来，几个段落就被割裂了。但是你有办法，你在再现之前一小节来一个渐慢；这样一来，主题进入时就感到非常自然，非常流畅，和整体顺利地融合在一起了。”

“你看，”鲁宾斯坦答道，“实际上，我这样处理是有两点考虑和根据的。第一是有一类作曲家，他们的灵感除考虑心中所要创作的曲子外，毫不考虑其他的一切，连舞台和听众也不考虑；第二点，我的乐感所考虑的是把音符和乐谱背后的真正涵义表达出来。你刚才所指责的钢琴家们可能就是照本宣科，所以在主题再现时就令人感到生硬而不流畅；也许他们还自以为是忠实于乐谱的记载呢。至于我，我的看法是，只根据乐谱弹奏是毫无意义的。把乐谱的内在涵义表达出来才有真正的价值。”

有关音乐学的一些要点

下面这个例子说明鲁宾斯坦先生揭示了音乐学上的一个要点，因而使他能正确地感受乐谱所要传达的内在含义。鲁宾斯坦先生说：肖邦《b小调谐谑曲》中部乐段的旋律，就是转B大调 Molto Più Lento的那一段，是根据波兰圣诞节歌曲《Lulajze Jezuniu》而来的，所以这段旋律应该按下面所标示的弹奏：

谱例6



不应该像下面谱例和很多版本，包括帕德列夫斯基版本以及一些钢琴家所采取的处理那样：

谱例 7



但是，绝大部份情况下，鲁宾斯坦是依靠他自己的直觉。我问他关于肖邦《B大调夜曲》结尾的和弦：“你为什么把这个和弦弹成大和弦而不按照所谓权威版本上标记的小和弦呢？你对这个和弦的感觉是怎样的？”

谱例 8



“在我喜欢的德彪西编订的肖邦版本里，”他回答说：“《B大调夜曲》的结尾是一个大和弦。我看，对待肖邦的作品我们不应该讨论这样的问题。从出第一版起，肖邦就不断地对作品进行修改，包括他的学生编订的版本在内。肖邦或者同时、或者分批地把作品卖给英国的威赛尔，巴黎的施莱辛格，还有德国的普罗布斯特。他对学生们编订的分册也作了改变。我把《B大调夜曲》结尾弹成大和弦，因为我觉得小和弦不仅削弱了结尾的效果，也削弱了主题的效果。”

"肖邦波兰舞曲中带附点的节奏应该如何弹?"我继续问道,"许多演奏者把 的节奏弹成 ,把 弹成 ,《军队波兰舞曲》中就常有人这样弹。这是波兰的传统吗?和波兰舞曲的节奏有关吗?或是如你所说的这是个人的感受以使音乐更有生气呢?"

他回答说:"这些都是波兰舞曲中的特点,对每首波兰舞曲都要作不同的处理。"

肖邦的自由速度

"你对肖邦的自由速度(Rubato)有何看法?有什么感觉?鲁宾斯坦先生?"我问道,"自由速度应该计算吗?或是应该灵活掌握?是否应该有一个基本节奏?有时你是否对自由速度、层次、细节等作事先安排?"

"自由速度始终是一个公开的大问题,"他回答说,"肖邦只对最早的六个或七个《玛祖卡》提出过自由速度,对其余的主要作品都没有提过。肖邦看到了自由速度的坏效果。自由速度也应该从本能和自然得来;假若你的本能里有正确的乐感,你的自由速度就是正确的。不能像美国唱伤感歌曲的歌手们那样毫无节奏感。但是弗列德·阿斯泰尔却是一个惊人的音乐家,他演唱科尔·波特尔、格什文、柏 林 等人的歌曲时,毫无失误之处。照我的观点看,他是既本能而又自然的自由节奏。

"我记得听过卡拉斯女士演唱的《诺尔玛》,当时还不是她一生中最好的阶段。但是当她唱《女神》时,给予人们一种神圣的感受,我用称赞的口吻对我妻子说:'她唱得就像弹钢琴一样'。

这也是一个本能自由速度的例子。”

记　　忆

我问鲁宾斯坦先生他的记忆力主要是依靠视觉还是依靠听觉？“主要是视觉，像照像一样，”他说，“这是我父亲遗传下来的。我弹琴时谱子在脑子里一页一页地翻过去，我甚至看得见谱上咖啡的污迹。我对曲式学的知识使我了解曲子的框架结构，这也起了帮助记忆的作用”。

练琴：他自己的练习曲

弹钢琴对鲁宾斯坦来说是一种本能，我早就知道他不需要练太多时间的琴，他可能没有太多地考虑到单纯的练习曲。我曾看见过这样的记载说，他在看电影时悄悄地练习双三度音阶，或是在音乐会之前作些微的练习，摄影机拍下了他演出贝多芬《第四协奏曲》之前作了一些使手指活动的肌肉锻炼的镜头。

我问道：“你当时做的是什么练习？这些练习你经常做吗？”

“不，我从来不固定地练某些东西，”他笑道，“但是，我发现了一件事，就是我总是讨厌、绝对而强烈地憎恶练习曲；厌恶做单纯的技术练习，对车尔尼、克列曼蒂等先生，包括克列曼蒂先生的钢琴进阶等，我都厌恶；我觉得我自己的练习曲更生动、更适用，所以我宁肯练自己的练习曲。把这些告诉那些年轻人吧！

“你看，我们大家的手指是各不相同的，身体是各不相同的，思想是各不相同的，脑筋是各不相同的，我们并不一样，对吗？我们是三个人坐在这儿；在很多方面我们都绝对不同；我们对钢

琴的看法不一样；使各自的手指在钢琴上感到舒适自然的方式也不一样；在舞台上的坐法也不一样，等等，等等。

“然而长期以来，有一些江湖钢琴家——不是江湖医生——把勒歇提茨基教学法、菲利普教学法，还有什么、什么、什么马特依教学法吹得天花乱坠。所有这些教学法，全是愚蠢的胡说八道。一个真正的教授应该是一个伟大的人物，或者说，就是一个伟大的人物。问题在于他是否能够辨别和分析出每个有才能青年的优缺点、长处和短处。这就是大师们的最大秉赋，对吗？一个真正的大师会告诉某个学生要把手指伸直弹奏才能取得好的效果；另一个学生则应该把手指弯得像爪子那样才能取得同样的好效果；这就是说手指的摆法要根据具体对象而作出不同要求，选择教材也是如此，不能千篇一律。

“回头再谈谈我自己的练习曲，我用的主要练习是我曾经演出过的或正在演出的曲目中的难点部分，因为它们正是我的不足之处；我用它们取代了毫无益处而又白费时间的车尔尼、克拉莫等。

“我曾经见过一些仅仅十岁的小女孩，刚学琴不久便弹奏一个短小的经过句——这是我一生中都未能控制得很好的句子——她们像儿戏一样地就弹出来了；但某些莫扎特的行板乐章，我闭着眼睛也会弹的，她们连三小节也弹不出来。

“在演奏勃拉姆斯的《降B大调协奏曲》时有一个地方，在肖邦所有的作品中，某些地方如叙事曲里，谐谑曲里，所有的练习曲里——常会出现一些岔子，好像卡壳一般，使我感到困难，所以我就在琴上练这些难点。假如这次节目中没有类似这样的难点，我就练习其他曲子中的困难之处。”然后他就唱起勃拉姆斯《降B大调协奏曲》的那一句来，手指在空中挥动着：

谱例 9



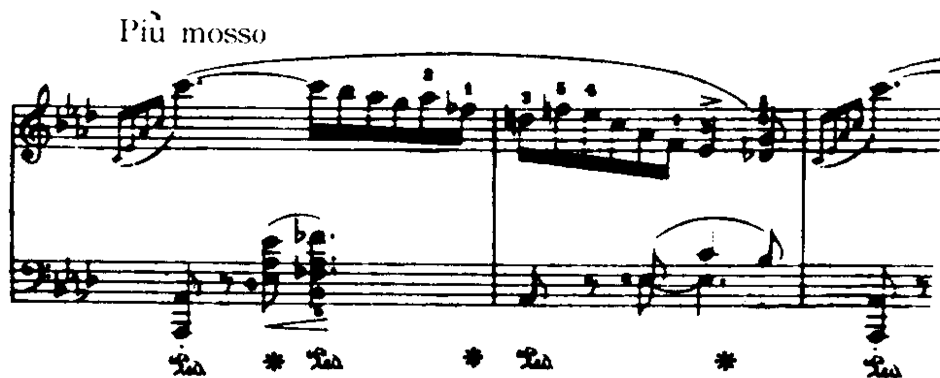
“又如，勃拉姆斯《d小调协奏曲》的这个地方：

谱例 10



“又如，肖邦《降A大调叙事曲》中：

谱例 11



“又如，《f小调叙事曲》的尾声，最后的部分：

谱例 12



“又如，《 f 小调协奏曲》的中部，这是很难弹的地方：

谱例 13



“我知道有些年轻的钢琴家们练琴时口里含着雪茄，把雪茄放下就叮当叮当叮当地练起手指来，但是思想并未意识到自己练的是什么，与音乐毫无关系，甚至很容易的旋律也未弄清楚。

谱例 14



“他们失败了，毫无成果，他们就是这样”。

我想知道他早年是怎样练琴的，就问他道："鲁宾斯坦先生，我曾看过一个报道，说你在1934年带领全家到法国东南部山上小屋去住，租了一架旧的立式琴放在附近的马厩里，常常是点上腊烛练琴，三个月中，你每天练九小时，对技巧精雕细刻，同时准备曲目。你是如何练习的？你能回忆起一些对年轻钢琴家、学生和教师有帮助的要点吗？"

"报导我每天练九小时的琴，这完全是不真实的。"他说："访问者常常会夸大其词，至于你提的问题——我生命中曾有两次遭遇，两次时机，是我认真练琴的时候。当我告别柏林，而又不知自己前途如何时——那时我才十六岁——那个夏天我是和一家对我友好的人在波兰的山上度过的，给我终身留下不可磨灭的印象，这个时候我觉得前途渺茫，不知以后怎么办。后来我到了巴黎，但仍不知会发生什么样的事情。

"起居室里有一架钢琴，我就在那儿每天用半个晚上的时间积累曲目，这是我一生所表演的曲目的开始，我初步浏览了一百五十个曲子——我把所弹的每首协奏曲和奏鸣曲，以及舒曼、肖邦、李斯特和勃拉姆斯所有的曲子，所有这些都背下来作为雏型。到要演出时，我就或多或少的加工完成它，当然，需要加工的并不多。

"再谈我一生严肃认真练琴的第二个时机吧！当时我似乎有点造反精神，这使我有点联想起现在那些大闹革命的年轻人，他们不再想到工作，不再考虑职业，什么都不在乎，他们说一切都腐朽了，等等，然而他们又没有创造任何新东西，又提不出新的计划和设想。

"啊！当时我对钢琴家的看法是这样的，我说：'钢琴家们都见鬼去吧！当钢琴家是毫无趣味、毫无意义的。我要生活，我是

一个有理想的人，我不愿意做键盘的奴隶，我不愿意擦拭键盘。’

“我无视那些最出名的钢琴家的存在，我说：‘音乐会钢琴家有什么了不起，不过是一个连续不断敲打钢琴的人而已。’我是一个音乐家，我感到音乐在我心里的地位是非常崇高的。当我坐下来弹奏一些室内乐或是在咖啡馆里想到贝多芬的小提琴协奏曲时，或者当我弹奏勃拉姆斯的交响曲时，参加演奏巴赫的某个弥撒曲时，我觉得我是世界上最高贵的人，因为我感到音乐的丰富、高贵、奇妙、崇高，我感到很骄傲，但是完全和钢琴弹奏的实际脱节了。

“后来我结婚了，刹那之间出现了另一个叫鲁宾斯坦的人，不仅有鲁宾斯坦，还有亚瑟·鲁宾斯坦夫人，我勉强接受了一种意见，就是在我死后有人对我妻子说：‘你丈夫是一个懒惰的无赖，他不肯在钢琴上下功夫，按照他的才能，他本来会成为一个真正伟大的钢琴家的。’

“这个意见对我产生了影响，我们结婚一年生了第一个女儿后，就到法国莎佛依山的一个小别墅去，我还带了一架立式钢琴。因为不能把钢琴放在别墅里，那样做会把全体住户都吵醒，我只得把它放在马厩里，我们的小汽车也挤在马厩里。

“我不得不用腊烛照明，最大的安慰是又来到这熟悉的旅游胜地，我开始练琴了，开始有点自负起来了，其他别墅里的人发现马厩里有人练琴，他们就来听，有时达二十五到三十人之多，他们躺在草地上听。”

“你是第一个组织夏季音乐节的人了”，马克斯·威尔科克斯幽默地说。

“事情就是这样，”鲁宾斯坦继续说，“但我的练琴时间并没有过长，只要弹两、三小时或四小时就够了，我并没有整天整夜

地练琴. 不，不，不，绝不要夸大事实。

“……此后，我又自觉地成为一个扎扎实实的钢琴家了，我就到报业辛迪加、共济会、俱乐部等地方去演奏，从此我就慢慢地进步了，我对演奏越来越认真负责。因为我的演奏要录制唱片，所以马克斯·威尔科克斯迫使我多作一些演出实践，甚至到一些毫无意义的地方去演出；我建议他找一些青年钢琴家代替我，但他不同意。

“我知道你是一个音乐教师，同时也是一个钢琴家，”鲁宾斯坦先生对我说，“至于那个《钢琴》杂志——至少我读了你写的关于珍妮—玛丽·达蕾女士讲课的许多情况——但是要具体地谈我是如何练琴的，确是太困难了。你看我完全是从不同的角度用不同的手段来练习不同的曲子，弹勃拉姆斯的协奏曲时，我的指触、我的踏瓣、我的头脑和弹莫扎特协奏曲里的浪漫曲完全不一样，你能想象我怎样弹dee、dah、dah、da da dadada:

谱例15



我的手指取采一种和弹奏勃拉姆斯完全不同的方式，完全是另一种弹法，演奏勃拉姆斯时绝对不需要这样。

“至于我如何处理曲子的细节部分，我演奏每一首小曲子时都必定深入到它的细节里面去。假如我的演奏使你感到我在技巧上解决了问题，弹得很完整，很有布局，又觉得我是从不同的角度深入到每一首曲子里面，那我就很满意了。弹奏肖邦的经过句时，我用不同于舒曼经过句的感情和指法。每个艺术家在细致问题上各有不同，例如这位演奏家在这段技巧性音阶上用踏瓣，那

位则不用，我觉得他们都是对的，只要他们能说服你”。

鲁宾斯坦夫人进来了，当我站起来告辞时，我问二老是否记得我曾听过他们在苏黎士的一次音乐会。我说：“鲁宾斯坦夫人，当你从舞台边门进入大厅就座时，你是带着一顶特别高的、有羽毛的帽子，那些保守的苏黎士听众到音乐会是不带帽子的，他们都好奇地站起来看你。”

她笑道：“那他们一定是喜欢我的帽子啦。”

我说：“鲁宾斯坦先生，你还弹断了一根弦。”

他问道：“我是因为那顶帽子而弹断弦的吗？”



瓦尔特·基瑟金

在基瑟金门下学习

1958年巴黎出版的《法斯克尔音乐百科全书》称基瑟金为“有史以来最伟大的钢琴家之一”。瓦尔特·基瑟金(Walter G ieseking 1895—1956) 被公认为李斯特、比洛、绍尔、拉蒙德等大师的合法继承人，因为他演奏时感情丰富，自由节奏处理得有节制，分句清楚，触键准确，每个音都平稳而均匀。

基瑟金1956年去世，终年六十一岁。从去世前九年起，他就在德国的萨阿布鲁肯（当时还在法国控制之下） 开设大师班。这个班被称为“深造班”， 每月在国家音乐学院上三天或四天的课。地址是在一座可俯瞰城市的小山上。每年有十一、二位主要的演奏者到这里来，他们以前都是一些名师，如阿劳、包威尔、卡萨迪苏、科尔托、费希尔、坎普夫、罗西娜·列文、玛格丽特·朗、伊文斯·纳特、卡尔·西曼和卡尔罗·策奇等人的学生。基瑟金的语言才能使他能用德语、法语、英语及西班牙语进行教学。

宽敞的教室里有两架大钢琴——一架贝什斯坦（后来换了一架斯坦威），另一架是布鲁特纳。靠墙的三面放着木椅子，钢琴后面是法国式的从地板到天花板的壁洞，每个学生都要在其他学生面前弹奏，要弹奏很多大曲子。有的学生急于想演奏；有的则很紧张。一次，基瑟金对他们说：“你要是能在这个课堂上演奏，那你在任何地方都可以演奏了。”

基瑟金体格魁伟，精力充沛，头脑清醒；他好像是一架发电

机，似乎有电流从他身上发射出来。当看见他大步走进寒冷的学院，手套也没有带，把掉在手上的雪拍去后，就坐下弹起斯卡拉蒂来，弹得那么完美无瑕时，我们真无法理解。基瑟金听别人弹琴时，思想非常集中；听到渐强时，他的脸色会变得红起来，呼吸会变得又深又重。

他具有非常强的视觉和听觉记忆，我们这个时代可能没有人超过他。听说他曾公开演奏过他只读过一次谱的曲子，他还能凭记忆把任何乐句的左手部分弹出来。他是一个惊人的视奏者，能视奏出任何曲子。他对新作品的兴趣是极高的，能弹出巴托克、玛力比耶路、美诺蒂、比吉佩尔和卢梭尔等人的协奏曲，比已经练习了一定时间的学生还弹得好。学生们弹协奏曲时，他弹协奏部分，当然，他总是不带谱子的。他是根据他的敏锐的听觉所感受到的音乐气氛而弹的，其效果远超过现在所有的钢琴改编谱。

虽然基瑟金并不随便称赞他的学生，但他们每天都感到心情舒畅，觉得自己具有老师所喜欢的那种特殊气质。有一个学生说："我虽然神经紧张，但在音乐方面却感到自由。在萨尔布鲁肯的课堂里演奏，要比在三千听众的音乐会上演奏难得多，但基瑟金对我来说是绝对的知音。因为我知道，在音乐方面他是完全客观地接受我的演奏，我去上课是尽我最大的努力和真实地反映我的现状，而我相信，他会对我作出正确的评价。"在对学生的演奏感到满意时，基瑟金会说："就是这样了"，"不坏！可以上音乐会了。"或者说："这对你很适合。"有一个女孩子感到自己受到最高的赞赏，因为有一次，在她表演了李斯特的《降E大调第一钢琴协奏曲》后，大师基瑟金对她微笑了，"就是这样，这真是一首美丽的协奏曲！对吗！?"当有的学生、或是有的曲子或演奏使他感到厌烦时，他会闭口沉默，一言不发。

基瑟金认为，最大的罪恶就是无视作者的意图而主观武断地演奏。在一次紧张的讨论中，他对一个学生说：

“李斯特对音乐的要求是什么，他自己非常清楚，不需要我们去改动他的任何一个音符……。我不希望任何人在这个课堂上成为我的复制品。但是刚才我对音乐的看法和你不同，问题是，你已经在这儿学习过了，又听了我和其他学生弹奏，若你还固执地要照你那样子弹的话，就只有随你的便吧！你可以出去和评论家及听众较量较量试试看……，不必诬蔑践踏大师们的作品，你这是什么意思……。”“你想说些什么？”“当你演奏别人的音乐时，你自己不应该说任何东西……，我相信这支曲子（《b小调奏鸣曲》）鲁宾斯坦肯定弹得很好。”

在课堂上，基瑟金显得年轻而有朝气，在舞台上则不然，表现得较老成而严肃。一堂课接着一堂课地上，他还是那么精力充沛；时间已经晚了，大家都精疲力竭，但是他还准备听下去。有一次，我的妻子卡洛琳·爱尔德已经在他面前弹了一整个独奏会的曲目。所有曲子上完课，几乎占了一天的时间，她已累垮了，但是基瑟金却从容不迫地坐在椅子上说：“现在，来几首返场曲目吧！”

课都上完后，他经常是到萨尔布鲁根电台去录音，直到深夜；假若学生们没有都去听，他会感到失望。有时，则是尽量地把学生们挤在私人包车中开到饭店里去，那儿是他的“小圈子”集会之处。饭后余兴节目中，包括有大师（指基瑟金）用手指在桌上弹出一些织体，看谁先猜出他弹的是哪支曲子里的乐句。可能出处是《斯卡波》，也可能是《两份茶》，接下去可能是他的双关语：“啊！Pie（馅饼）就是Pie-anist（近似钢琴家的发音）！”

教　学　要　点

1. **准确性**　基瑟金的艺术原则是“按照作曲家所写下的、尽可能准确而优美地表现出来”。他不在字里行间去找什么“秘密”；他的秘密就是从准确的版本中把音乐清楚地揭示出来：“只要能正确地读谱就行了，这是必须做到的一点，但是，很多演奏者都未做到。”

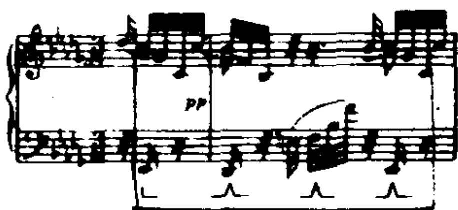
2. **精确的节奏**　基瑟金把节奏的精确性放在很重要的地位上。例如，在《狂欢节》的开始，舒曼清楚地写出了两种不同的弱起：



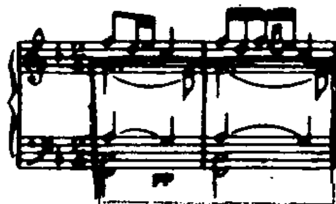
。开始六小节的乐段和它的再现，是用八分音符的弱起，以后的三个四小节的乐段也是如此。但以后八分音符的弱起变成十六分音符了。很多艺术家没有把它真正地区别出来，然而基瑟金要求能听出这个区别。

3. **音和旋律**　对基瑟金来说，旋律是最本质、最主要的东西，要有一个既富歌唱性又能够持续而延长的音质，其他的声部都要很弱。

例 1——勃拉姆斯《间奏曲》
作品117之 2



例 2——格里格《情歌》



“旋律要优美地唱出来，其余的音则要非常弱。”

对优美音质的设想，是他的演奏学派重要的一个环节。他从

根本上反对砸钢琴而产生的敲打式的音色。有一次，谈到一位著名的钢琴家时，基瑟金说：“是的，他弹得很好，但是音色则是我的更好一些。”他不断强调丰满的音色，及一气呵成、川流不息、连绵不断的旋律的重要性。第一个音符经常是最重要的音符，是主题、动机、或乐句从之开始的音符。“应该把它（指第一个音符）交代清楚，把它突出出来。”“要把这个音突出，使那些不太熟悉音乐的人都能说：‘啊！在这儿’，从这一个音符起，事情就开始了。”

例3——舒曼《克莱斯勒莉阿娜》

第17小节



“用连线连起来的d音就是旋律的第一音。”

例4——贝多芬《第四钢琴协奏曲》

第105小节



“这个音必须保持。”

例5——贝多芬《第四钢琴协奏曲》

第170小节



“旋律要立即优美地唱出。”

4.分好句以使旋律能贯穿起来 基瑟金的分句又细致、又通畅，真是达到了一个无与伦比的高水平。

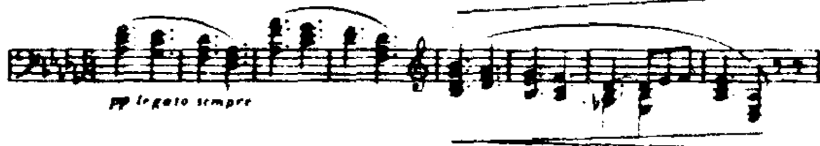
例6——勃拉姆斯《f小调奏鸣曲》作品5，“终曲”

第140小节

要这样：



不要这样：



“进入‘圣歌式’的主题时，要有三个渐弱——头两小节是第一个渐弱，次两小节是第二个，后四小节是第三个。即使是最弱音，也要弹得非常富歌唱性。每一句的开始稍强一点。第三句没有渐强记号。”

舒伯特的《降A大调即兴曲》作品90之4第47小节旋律开始时，基瑟金建议采取这样的分句：

例7——舒伯特《即兴曲》作品90之4

第47小节

要这样：



不要像一般的这样：



5.思想集中　“绝不要原谅自己说我下一遍好好地弹吧。第一遍就要集中思想弹好，练琴时，连两个质量不合规格的音都不许出现。要得心应手，就是说，你想表现的东西，马上要通过集中思想做出来，不必等到回家去再练出来。要立即把思想集中，你就能得心应手了。”

6.技巧　“要用手臂的重量作为手指的后盾……练习音阶的办法，是先用坚实稳定的触键方式练，然后用极小的动作及轻巧的弱音快速弹奏，以训练手指的灵敏度——音阶必须绝对均匀——克列曼蒂《名手之道》开始的两首是4指、5指最好的练习——不要只用手指弹琴，更要用耳朵弹琴，那你就能根据钢琴所要求的重力而调节变化了——只要你能把陶西格-贝林格的一首简单的五指练习在各个调上弹出来，而且弹得好、弹得均匀，你就算能弹钢琴了！”

但是基瑟金所理解和要求的时值上的平均和力度的平均，是很多人无法达到的目标。

7.练习时必须有音乐。除了上台之外，基瑟金几乎是不练琴的，休息和情绪都很好时，他技术上没有任何问题；他能演奏只是听过一遍或看过一遍谱的曲子，因此，他不能理解别人为什么要长时间“反复”地练来练去，特别是那些技术性的乐句。总之，他坚信练习时一定要有音乐感。在贝多芬《降A大调奏鸣曲》里面，他强调说：“朗诵调的那一部分必须练习。”有一个学生对基瑟金说，他自己只作了技巧性的练习而没有注意音乐，基瑟金为此大为愤怒。“那有什么不同呢？难道每一个力度变化和细节不是与技术措施同时产生的吗！？”

对不同作家作品的解释

巴赫　基瑟金弹奏巴赫的音色是古钢琴式的音色（非连奏Non Legato）或者风琴式的音色（连奏Legato）。《法国组曲》第五首中的基格，第一和第三《帕蒂塔组曲》，第二及第六首《英国组曲》、他都要求断奏（Staccato）。像《d小调第八协奏曲》第148小节那

样的乐句，他则要求用“非常连的十六分音符，不要管休止符，要有风琴那样的效果。”

例8——巴赫《d小调协奏曲》

第148小节



所有巴赫作品的力度记号都要按比例降一级，绝不要超过中强，因为当时的乐器与现在是不大相同的——声部的结构要经常保持清楚——巴赫的音乐要非常精致，要注意细致的差别，而不是要听众说：“啊！这儿是渐强啦。”——旋律必须有色彩，主要是由细致的分句得来，而不是依靠音色的变化——把四个音一组的音型，V到I的终止式，细致的强音及模进等等，都让听众听清楚——力度要有层次——要永远把节奏感放在自己的心里，并把它保持得像脉搏那样稳定。

贝多芬 基瑟金认为贝多芬是一个古典主义者，到他创作的晚期才过渡到浪漫主义，而不是浪漫主义过渡到古典主义。“到他的奏鸣曲作品10之1才开始用踏瓣，在这之前的曲子，可以完全不依靠踏瓣来造成音响效果。”

虽然他非常忠于原稿版本，但对于比洛版里最后的几首奏鸣曲他并不讨厌，而觉得比洛的处理很有创造性和启发性。不过，“不要夸大比洛版的作用，而应该经常把它和原稿版本作比较并多加熟悉。”

勃拉姆斯 勃拉姆斯是基瑟金喜爱的作曲家之一，而基瑟金

对如何把勃拉姆斯音乐里的优美、痛苦和忧郁等方面表达出来作了权威性的提示。

《降 b 小调间奏曲》作品117之 2（见谱例 1）“开始时要朴素些，不要开门见山地马上就大轰大嗡，而要让效果自然地发展出来，在每一拍上用踏瓣。任何一点过大和过快的动作都会破坏曲子的平静和忧伤气氛。”

例 9 ——勃拉姆斯《间奏曲》作品 117 之 3

第 6 小节



“当某种程度的险恶和紧张在前面一个乐句中得到发展后，第二个乐句就像得救和赦免的信号出现。这第二个乐句要弹得富于表情、更有色彩，低音要浓厚一些，还要稳得住。这首间奏曲不要弹得太慢，在其主要的部分，要把哀伤的特点弹出来。”

莫扎特　莫扎特的声音要很自然，就像你心情舒畅时那样，——莫扎特写钢琴曲时，还没有类似今天延音踏瓣那样的机件。——清晰是极为重要的，几乎是全部不用踏瓣弹奏，旋律线要保持干净而清楚，但是左手不能干巴巴的，而要非常连贯，即用手指把阿伯蒂低音(Alberti Basses)的那些音持续下来。”

例 10 ——莫扎特《F 大调奏鸣曲》“行板”



要经常有向前的感觉，优美的音色，不能干巴巴的。……旋律要干净、纯朴、富于表情，……左手要十分轻、连贯而且平稳，……不要用踏瓣、阿伯蒂低音持续，很连贯、很平稳而均匀。”

舒曼　人们经常听见基瑟金把“柔和、激动、充满表情”这几个词和舒曼的音乐联系起来。有一个学生说：

“我开始弹奏《升f小调奏鸣曲》，我想基瑟金是反对爆炸式热情的，因为我觉得他是精雕细刻和‘弱音’（原文“Piano”又是钢琴的意思）的大师，但是从他抑制不住的愤怒和愈来愈响的狂叫声中，我的看法改变了。他迫使我进入一种‘狂暴’的状态，以致我发狂般地砸起钢琴来。他似乎全然没有发现我发怒，而是在我把音乐的情绪全部倾吐出来时，他好像才感到满意了。”

当学生们为他演奏《幻想曲》、《克莱斯勒莉阿娜》和《狂欢节》等曲子时，上面这种情况并不罕见。

指　　法

在很多地方基瑟金采用了所谓“正面的”指法，就是按正常的手指排列弹奏，而不用大拇指从手下穿越。德彪西的《托卡塔》中第122和123小节左手强奏的琶音是很困难的（谱例11）。基瑟金说：“把手形合拢以取得力量，用这样的指法，用大拇指跳过去。”而不是转过去。

例11——德彪西《为钢琴而作》“托卡塔”

第123小节



有时，他建议干脆不用传统的指法。例如莫扎特《d小调协奏曲》第一乐章，再现前9小节及11小节处（谱例12），他说："在四指后用三指，以保证E音及F音的渐强。"

例12——莫扎特《d小调协奏曲》

第243小节 第245小节



当需要力度时，他常常建议避开四指。在贝多芬《第一协奏曲》第一乐章第199小节、第211小节（谱例13）："左手用121235弹半音进行，右手则用53221。不要用四指，因为四指会产生弱的音响效果。"此外，舒曼的《a小调协奏曲》末乐章第240小节（谱例14）："左手用53211；用强指以获得力量。"

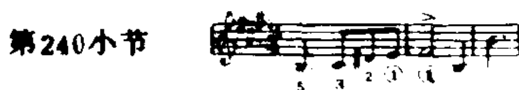
例13——贝多芬《第一协奏曲》

第199小节 第211小节



例14——舒曼《a小调钢琴协奏曲》末乐章

第240小节



他宁愿用同一个指头弹奏快速的同音反复。拉威尔的《斯卡博》开始时反复的♯D音（谱例15）："用同一手指弹这个音，不要换指，只要用三指支持二指极轻微的震动就行了。"又如在贝多芬《降E大调奏鸣曲》作品7第一乐章第4小节（谱例16）："左手开始时♭E重复音不要换指，除非为了使第一个和弦出现得比较鲜明。你看，这样弹音响就好得多。"在《热情奏鸣曲》第一乐

章第24小节(谱例17)："左手♭E同音反复不要换指。"

例15——拉威尔的《斯卡博》

第2小节



例16——贝多芬《奏鸣曲》作品7

第4小节



例17——贝多芬《奏鸣曲》作品57

第24小节



他多次提出要用同一手指弹奏一系列的同音反复，以取得重量和音质的平衡。例如，在德彪西的作品中：

例18——德彪西《乐舞》

第58小节



"用右手三指弹奏同音反复以取得力量和均衡的效果。"

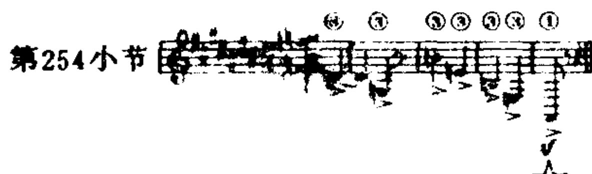
例19——德彪西《拉文将军》

第29小节



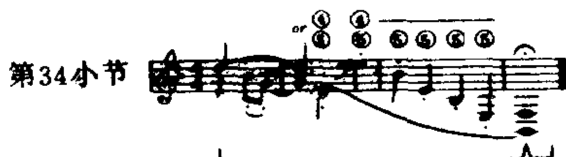
“用同一个手指弹这些十六分音符。”

例 20——德彪西《为钢琴而作》“托卡塔”



“用左手三指以取得力量。”

例 21——德彪西《雪中脚印》



“这些下行的四分音符要弹得柔和，*ppp*，都用五指或都用四指弹，手臂完全放松，踏瓣要保持住。”

假如上声部是*ff*或*sff*时，基瑟金采取把手侧过去用整个小指的长度借助其他手指的力量弹奏的做法，典型的例子就是德彪西的《木偶的步态舞曲》第12小节中的*sff*（谱例22）。

例 22——德彪西《木偶的步态舞曲》

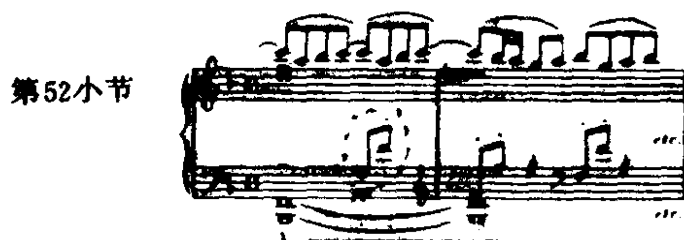


德彪西作品中踏瓣的用法

基瑟金遵循的一般原则是："低音常常就是德彪西的踏瓣记号。"按照这一原则，若是和声不变，踏瓣会常常持续几小节甚至几页谱那样长——在《贝加玛斯克组曲》的"前奏曲"里，第 52—56 小节（谱例23）："保持四小节不换踏瓣。"《为钢琴而作》的前奏曲第71小节，从d — e 颤音开始的那儿起（谱例24）："踏瓣尽量保持住，只要你的钢琴和演奏厅的条件许可，就持续到再现，第97小节，几乎是两页之长！但是一个全音和弦。"

例 23——德彪西《贝加玛斯克组曲》的"前奏曲"

第52小节



例 24——德彪西《为钢琴而作》"前奏曲"

第71—97小节



又如，《快乐岛》最后一页的第 4 小节起，第166—186小节"整页都用踏瓣。"也许最显著的长踏瓣的例子是在《帆》里（前奏曲第一册第二首）"第15小节以后，只在第42和48小节处换踏瓣，最后三小节每小节换一次，以保持 c — e 三度音的清晰。"

自然，在这些长踏瓣中，重要的是旋律要鲜明，不协和音要比协和音弹得轻些，其余部分也要弱下去。例如《贝加玛斯克组曲》的“前奏曲”里第28及29小节（谱例25）：“可以两拍一个踏瓣，假若在开始的两拍里，你把高音部的#D弹成pp，比其他音更轻一些，在第3节第四指把#C弹得比#C、#D、E、#F弱一些，那么，稍微模糊一点会取得较丰富的音色。”

例25——德彪西《贝加玛斯克组曲》的“前奏曲”



然而还有相反的一面，就是他经常提出少用踏瓣。例如，在《雪中足印》里，基瑟金说：“踏瓣只是起到连接的作用，绝不要出现任何模糊不清、稀里糊涂的情况。”《贝加玛斯克组曲》的“前奏曲”第32—35小节（谱例26）：“清楚干净，少用踏瓣，连音要非常漂亮。”

例26——德彪西《贝加玛斯克组曲》的“前奏曲”



对《月光》的末三小节，他建议采取这种有特殊音响效果的踏瓣：“头两小节加弱音踏瓣，一切都非常安静，几乎只像节拍

机的效果；最后一小节时弱音踏瓣放开，琶音自下而上滚动，不要拖沓，不要渐慢。否则，会出现昏暗、呆滞的效果。”

例 27 ——德彪西《月光》



附注：虽然基瑟金已于1956年去世，但他的教学要点和他崇高灵魂的影响，仍通过他的学生们而广泛地流传着。他的学生中，有很多在世界各地教学和演出。基瑟金将作为一个伟大的人、仁慈的人、完美的艺术家而被永远纪念。



何塞·伊图尔韦

何塞·伊图尔韦

（1964年11月24日采访）

访问著名钢琴家、指挥家、前好莱坞明星，并和他进行了讨论。

- **他对钢琴演奏的见解**
- **技术训练的重要性**
- **对过去一些钢琴家的评价**

"是的，艾尔德先生——是的，我将很愉快地和你谈我对钢琴演奏的见解，你明天下午能到我的旅馆来吗?"

那天晚上，何塞·伊图尔韦在卡内基音乐厅和美国交响乐团合作演奏了莫扎特的《d小调协奏曲》。当我仔细倾听他对这首协奏曲的处理后，他的个性、他对听众的感染力和他引人入胜的音质给我留下了特殊的印象。演奏时，他的身体总是很放松而自然。很明显的一点是他总是在仔细倾听着自己的演奏。第二天早晨，《纽约时报》报导说，这是一次"具有权威性和独创性的演奏，使听众耳目一新。他的演奏具有推动力，音色柔和可爱；乐句如行云流水般一气呵成……"

次日下午，伊图尔韦先生手里拿着烟斗，在他宽敞的起居室里接待了我。在谈论他对钢琴艺术的见解之前，伊图尔韦先生先回答了我一些有关他开始接触音乐的问题。

“啊！不，我并不是音乐会型的神童。”他说，“过去我不相信这一套，现在仍不相信。但是，据说我三岁就会弹一些小调子。我自己却记不得了。为了使我够得着键盘，父母亲总是在琴凳上垫两、三本琴谱。我父亲是一个钢琴调音师，还是钢琴制造技师，能制造钢琴。记得有一次我还问他踏瓣是什么东西。五岁时，我在家乡西班牙的华伦西亚城跟玛丽亚·约尔坦夫人学钢琴，这就是我最初的钢琴课。我练琴不需要父母操心。

“大约在九岁或十岁时，”依图尔韦先生继续说，“著名的钢琴家艾弥尔·冯·绍厄尔在华伦西亚开音乐会。我弹琴给他听，他发现我有一定的才能，就建议我在华伦西亚举行一个独奏会，以获得权威人士的资助，到巴黎去深造。在巴黎音乐院，我的老师是维克多·斯陶布。我于1913年毕业，是所有各班毕业生中唯一获得最高奖的人。我被选送到音乐会大厅作毕业演出。当时，加布里尔·福列是院长，我表演了他的《主题及变奏曲》。我至今还珍藏着那本谱子，上面有福列亲自作的修改”。

钢琴演奏的三个要素

根据伊图尔韦先生的观点，钢琴演奏有三个重要因素，就是深入理解作品；弹好旋律，注意分句；通过技术训练来锻炼肌肉。在我们长时间的、轻松的讨论中，他阐述了他在钢琴艺术上的哲学观点。

关于深入理解作品的问题

“关于理解作品的问题，我想作如下的建议，”伊图尔韦先

生说，“拿到曲子后，先从曲式结构和精神实质上全面地研究它，然后再弹奏！照你的乐感去弹，但应该尊重它，不能主观臆造，也不能只是嘴上说说。有一类学究式的艺术家研究作品时，只靠分析、解剖，依我看来，这就是迂腐的书生气的研究。例如：有的指挥家认为我指挥的贝多芬《第五交响曲》或《英雄交响曲》不太顺耳。他们说，根据他们的某种哲学和知识，可以对其中每一个音符都进行解释。事实上，他们只是‘痴人说梦’罢了。

“我不相信完全凭籍理智和知识就能解释作品，我坚持认为要依靠理智和直觉的自然配合才行。一半一半，缺一不可。

“要学会视唱和曲式，学会以后再把曲子好好研究研究，然后你的灵感就会通过分析这个过滤器源源不断地涌来。你是一个教师，上课时必须讲到音乐的结构和形式；但作为一个演奏者，就只能通过上述这些手段的结晶和综合去表达。在演奏时，最权威的也是必不可少的因素是灵魂、心灵和乐感。

“作品解释就是智力和本能的结合，这个理论还有一个证明——我的意思并不是说只有唯一的一种方法去解释作品——就是当你听过去一代伟大钢琴家演奏的录音时，你会发现今天的解释和他们当时有所不同。我知道过去有两个伟大的钢琴家，他们也是很好的作曲家和指挥。然而当他们演奏钢琴时，他们采取了过于自由的处理：有一位一只手的拍子抢前，一只手的拍子落后；他们两位都擅自加进一些和弦和琶音。你去听听这些过去的唱片，对某些地方、某些经过句，你听时将感到不安，因为他们对这些作品的处理太自由、太任意了，这样自由的手法，是我们现在所不敢采取的。”

伊图尔韦先生继续说：“真的，有的人生来就具有个性和吸引力。我们培养、发展、学习，但这些并不是钢琴家们演奏风格

不同、解释具有个性的原因。不同的真正原因是人性的原则。我们在变化，我们的接受情况在变化，我们是人。

“我们接受情况的变化就是人性的变化引起的——这是演奏风格变化的根源。举例说，当我听我自己演奏的录音时，我绝对不会说：‘真是太精彩啦！’我总是觉得不是太快就是太慢，录音没有变，我却变了，我的接受情况变了。或者用不同的方式阐明吧，当我着急时，我觉得路口的红灯老亮着；不忙时，又觉得它变化太快了，连点烟斗都来不及。我的接受情况的变化，是根据我的脑筋和思维活动而来的，决定于我是否忙碌。”

论旋律和分句的演奏

前一天晚上，在卡内基音乐厅演奏莫扎特的《d小调协奏曲》时，伊图尔韦允许自己发挥了一点个性，因而使曲子更加引人入胜。他把第二乐章的第二主题整个（共计28小节）左手的八度都不保持而离开键盘。

谱例1



许多半断奏、十六分音符的经过句他都加上踏瓣，所以得到连奏的效果。他常常用丰满的音质去弹旋律性乐句的开始处，听起来，几乎变成重音了，然后慢慢渐弱下来，用美丽而柔和的音色结束（谱例2a）——这不同于一些按照旋律的上下运行来分句

（谱例 2 b）的演奏者，而是旋律弹奏法的另一个学派。

谱例 2



我谈到这些处理方法时，引起伊图尔韦先生就分句谈了如下一些见解。

他说："要知道怎样分句，就要研究一下纽玛谱，我指的是九世纪到十三世纪古老的纽玛谱，它上面标明了音乐的音节和哪些应该是强音或不是强音。我不能这样说：'艾尔德尔、尔、尔先生，你好吗？'此外，你再想想某些作曲家是怎样标记小连线的，真是妙不可言！

"请读一下丹第的《音乐的构成》，这本书可能太陈旧了。但你研究以后，你的分句就完全正确了。再重复一下，假若你不研究纽玛谱，你的分句就会越轨。首先要学视唱，再学纽玛，以后才是分句。这样，你才能发挥你的天才，因为你已在所要干的事上有一个坚实的基础了。"

通过技术训练去锻炼肌肉

何塞·伊图尔韦先生坚信技巧是弹好钢琴的必要基础。他已经综合编写了一套保持和发展技巧的练习资料。由于融会了各家之长，所以能大大提高练琴效率。

伊图尔韦先生说："很多钢琴家是通过弹奏乐曲来练习技巧

的。但是；我不相信这种理论。我觉得，可以这样比喻，技巧就好比生活里的金钱，很简单 很实际，假若你有了技巧，你就可以买你所喜欢的东西；假若你艺术趣味高，你就可以选择好的曲子；艺术趣味低，就选择差的曲子。每个人都有自己的一套理论。

“所以昨天晚上从音乐会回来后，我又练了一下琴，把技巧整理一下，使肌肉又回到岗位上。打网球、打弹子及其它运动我们都有一整套规律性的东西，但是弹钢琴的技巧还不是这样。

“我的意思是，首先要通过练习集累技术技巧，其中包括一些巴赫和莫扎特的作品，自然还要练习其它曲子。最重要的练习曲是车尔尼，还有克拉莫和莫什科夫斯基。弹车尔尼的《快速练习曲》(Op. 299)，还有《手指灵巧的技术练习》(Op. 740)，要很慢地练习，每个手指要准确无误地举起来、放下去，举起手指的方法很简单，就是一个下去时另一个就起来。自然，你必须从乐谱上知道手指要怎么做，要求用哪一种方式触键。

“你必须知道，要像运动员那样锻炼肌肉，如摔跤和拳击——我仅就肌肉而言——摔跤要用紧张的肌肉，拳击则是类似敲打的力量。有时，某些小提琴家、搞铜管乐的、吹木管的这些音乐同行们，还有某些钢琴家，只奏得出*mf*(中强)来，因为他们疲劳了，力不从心了。你必须培养耐力，要每天加大运动量，加大训练强度，到已掌握技巧时就不必练那么多时间了。但一点不练习还是会退步的。我指的技巧这个词的意思是十分明显的，就是为音乐服务，为表现服务。

“从完美的技巧这个概念来看，我们应指出一个很糟糕而危险的提法，例如：他不是一个伟大的技艺家，但他的总体（大线条）是好的。例如说，一个很长的经过句，像肖邦的《革命练习曲》（谱例 3），你的右手保持了——大线条——但左手如 何

呢？织体和声部的感觉如何呢？某些钢琴家右手弹得很不错，但是左手的音都不知哪儿去了，可能是‘艺术性’地隐藏起来了。”

谱例 3



肖邦的练习曲

“谈到肖邦的练习曲，”伊图尔韦先生继续说，“依我的看法，有两首几乎不可能演奏：其一是 a 小调作品10之 2 ，另一首是 b 小调作品25之10的八度练习曲。先谈谈作品10之 2 （谱例 4 ），右手的十六分音符必须快、均匀、清楚、十分精密准确地弹出来。”

谱例 4



伊图尔韦先生用他的手指动作模仿那些十六分音符。他的手很肥胖，看得出来，手指是久经锻炼的。三指和四指之间伸张的角度很大，手指似乎短一点，但手掌很宽。

他解释道：“要使每个音符完整、准确、快速，同时又要同

另一只手拨弦效果的其它音配合上（他用指挥的手势比划出尖锐准确的拨弦情况），我想是不可能的”。

“在八度练习里，”他继续说道，“钢琴家把踏瓣踩住，每个八度都奏得饱满。这样一来，要想同时听见内声部的音是不可能的。要记住，这是在Allegro con fuoco标记下的要求。

谱例5　b小调



“甚至a小调练习曲作品25之11（谱例6）也有不可能做到的地方。页数少一点还可以，谁能坚持到八页之久？”

谱例6



正确的研究：正确的技巧

“假若你研究得好，”他最后说，“你就会理解的，我的字典

里没有发明这个词，只有发现这个词。电子、红外线等等本来就存在着，不是去发明它，而是发现它。

“没有什么秘密存在，必须学习视唱，必须学会正确读谱子，必须会发现。好好研究，有了好的装备，自己就可以出发了。别去搞过多的分析、过多的节奏特点解剖、乐句解剖、大轮廓分析、等等。自然，要研究一些篇章，但事先不解决技巧问题，你就不可能完美。”

过去的一些钢琴家

“在出现密纹唱片之前就录制唱片的钢琴家里面，”伊图尔韦先生说，“我认为还有两位是伟大的，在今天站得住脚的，这就是约瑟夫·列文和拉赫曼尼诺夫。”

“当然，不能说某一个是最伟大的，只能说他给了听众什么东西，或他当时弹得怎么样，‘好吗？’‘伟大吗？’你是否喜欢就够了。（我不属于那种很深刻而又很有教养的人，他们只允许两个观点存在：就只他们自己是正确的，其他人都是错误的。）你不应该说：‘我很喜欢他刚才的演奏，但不知道他是否能弹贝多芬的三十二首奏鸣曲。’一个艺术家的伟大主要取决于他刚才表演得怎样，而不取决于他有否大量的保留曲目或有否最伟大的天才。”

“不能把基瑟金、拉赫曼尼诺夫或列文拿来互相比较谁最伟大。伟大的钢琴家和伟大的画家一样，谁最伟大呢？梵·高、赛商、雷诺阿、马提斯、维拉斯奎斯、布拉斯奎、艾尔·格雷科。你分析过艾尔·格雷科画了多少画吗？又把他和谁相比较呢？

“同样，这个道理也可以应用在对一个曲子是否喜欢上。你能说得出为什么喜欢这首曲子吗？有一次，我去听一个非常好的

指挥的音乐会，他指挥了一首我认为很美丽的曲子。他问道：‘你喜欢这支曲子吗?’我回答说：‘很喜欢’。他又问：‘为什么?’我们这次短短的谈话只好就此终止了。你发现，有些听众显然不关心你在音乐会上演出什么曲子，也不会伪装成内行，他们常常会在音乐会后问为什么不演这个曲子或不演那支曲子，这也是一个无法回答的问题，为什么？为什么？？还是为什么。”

这个下午（包括茶点在内）过得很愉快。告别时我问伊图尔韦先生有关贝沃利山的家的一些情况，他在那里已经住了好些年了。他说：“好些人都曾在那里住过。前些年，霍洛维茨、霍夫曼、洛特·列曼、斯特拉文斯基、拉赫曼尼诺夫、布鲁诺·华尔特、海费兹、皮亚蒂哥尔斯基等等还有其他人都在那儿住过，或是在那儿过夏天。

“我还可以告诉你一件关于好莱坞露天音乐会的轶事：有一个报刊评论家说：‘我们当时的音乐会是多么奇妙啊，特别是当你发觉这些天才人物都是我们本地人的时候！’”



古伊奥玛尔·诺瓦斯

古伊奥玛尔·诺瓦斯

（1970年12月23日采访）

伟大的钢琴家都是由本能自然而产生的，他们都具有非凡的记忆力（像摄影一样，常是很惊人的），不同凡响的手，按耐不住的想弹钢琴的欲望。并非所有大钢琴家的视奏能力都很强，但是似乎所有的人都具有一副（或曾经有过）绝对音高的耳朵；阿劳，巴考尔，巴克豪斯，卡萨迪苏，科尔托，艾德文·费希尔，基瑟金，基列尔斯，戈多夫斯基，霍夫曼，霍洛维兹、依杜比，肯普夫，莉莉·克劳斯，列文，诺瓦斯，拉赫曼尼诺夫，李赫特，安东·鲁宾斯坦，亚瑟·鲁宾斯坦，史那贝尔，以及塞尔金等都是如此。除了这些共同特征之外，他们更具有惊人的互不相同的个性。

在难得的访问中，古伊奥玛尔·诺瓦斯，这位伟大的巴西钢琴家，也是上述这类人。我先是在爱乐大厅的后台会着她，因为她到那儿去给同行祝贺去了，然后用车把她送到旅馆。（因为出租车停开，她正准备在风雪交加的泥泞道路上经过八个街区步行回去。）

大约在一周后，她就在旅馆的套间中热情地接见了我。她靠在沙发的垫枕上，准备接受我的采访。她是一个谦虚的、具有母亲般亲切态度的人。“你想吃点心吗？这是特别为你预备的”。似乎她多是用眼睛、耳朵和本能考虑问题，而理智的成份用得少。

她的英语说得慢，并带有巴西口音，具有常见的中音歌手的音质和柔和的升调，经常伴着很自然的微笑。

我的敦促使她真地笑了："我觉得谈自己并不是愉快的事，你说对吗？当我想到访问所提出的要点，想到公众以及这一切，有时我会觉得，像我这样的资质，怎么敢去为这么些人演奏呢？假如从前我能考虑到演出生涯的实际时，我就绝对不会干这行了。"

家庭和出生地

但是，她已经"干了，" 而且是用她生命中绝大部分时间去干的。她生在首都圣保罗附近的S. T. D. B. V. 城。

"我母亲生了十一个孩子，"诺瓦斯·平托（她喜欢这个称呼）夫人回忆说，"我是倒数第三个。我母亲结婚太早，是一个感情深沉的人，人们习惯称她2000世纪，因为她对一切都有兴趣——包括唱歌、干活。她很有诗意，喜欢到户外去欣赏大自然。我还记得她常常在晚上八点钟就要我们上床睡觉，以便我们能早些起床看日出。

"当我们进早餐时，她给我们谈一些美丽的东西以'鼓励我们学习'，并给我们广泛的教育和训练。早餐后她就到教堂去了。她弹钢琴、唱歌（结婚前她在教堂唱诗班唱圣诗），她有一副美丽的嗓子。当然啰！家务事太多了，她甚至无法考虑成为一个演奏家的事，但是她天生就具有艺术气质，要是当时她选择这条道路的话，肯定会成功的。"

"你家住在圣保罗，你怎么会生在圣约翰呢？"我问道。

"我在圣约翰出生是一种巧合，因为我的外祖父母和我唯一

的舅舅住在圣约翰，我母亲非常想去探望他们，到那儿去过假期。结果，她爱上那个地方了——这是一个江山如画的可爱的地方——因此一住就是六年，她说这六年是她一生中最大的乐事，六年中她所遇见的都是好人。那儿的人都那么可爱，都笑容满面，殷勤好客，仁慈，而且有教养。

“我的父亲是一个咖啡商，同时又是新闻记者。后来他把经营扩大到圣约翰以和圣保罗的经营取得联系。每个小孩出生时，我父亲都要为新生儿写一首十四行诗，父母亲的心灵都充满了艺术性。”

我问道：“圣约翰是怎样的一个地方？”

“圣约翰是巴西盛产咖啡的中心地区之一，我们称为‘波旁’（Bourbon））的、最好的咖啡就是在那里出产的。君主政体时有一个皇帝，堂·彼得罗二世，出自法国波旁家族并带有葡萄牙布拉冈查血统。大约百分之八十的巴西人是葡萄牙人的后裔。到现在这种咖啡还被称为‘波旁’。出产这种咖啡的土地很特别，是紫色的，只有很少的地方才有这种紫色的土地。”

我问道：“你的兄弟姊妹中有具备音乐才能的吗？”

“是的，他们都有音乐才能，但大多数都搞文学去了，母亲因为孩子太多，就考虑到他们将来的出路和工作，因此一定要他们学好，我们的家庭气氛很活跃而有生气。”

开 始 学 钢 琴

“你什么时候开始学钢琴的？”

“四岁，当我在幼儿园的时候，我记得不太清楚了，他们说我是靠耳朵听来的——为同学们弹进行曲啦，即兴弹奏啦，等等。

家里有这么多兄弟姊妹，最小的多半是由最大的带领，大姐姐正学着钢琴，可能我是因为看她练习就学开了，因我当时太小，记不清了。”

“你记得是什么时候学习认谱的？”

“七岁之前就开始学了，从四岁到七岁我都在幼儿园帮他们弹琴，我是受过正式任命的、弹进行曲等等的钢琴师（笑声）。到七岁时，本应该一年级了，但他们需要我，因此不愿我走，就把我留在幼儿园，并且教我写字读书。

“有一个节日，我指挥全体小朋友唱歌，记得当时我灵感来了，还写了一首圆舞曲，取名叫‘幼儿园’”。

“你何时正式上钢琴课？谁是你的第一个老师？”

“我曾经跟一个教师上了几次课，但记不得他的名字了。七岁时，在一个朋友家，我弹琴给路奇·基亚法列里听，这个朋友也是基亚法列里的学生。基亚法列里是一个非凡、有洞察力而又深刻的教师。他弹出一些音来，让我在另一个房间听，以测试我的听力。他看我把每一个音都说对了，又喜欢我的演奏，就同意收我了。我既跟他学，又跟他的两个助手学，其中一个名叫安东尼达·洛治·米勒，是一个英国裔巴西人，每周给我上一次课。基亚法列里则是每星期一上午七点到我家来，帮我准备曲目，以便参加在他家中每周举行的他所有学生的表演，这些学生的节目加起来要演两、三个钟头。”

“基亚法列里是在哪儿学习的？”

“基亚法列里和布佐尼是同时代的人，当布佐尼去德国学习时，他也到德国去了。基亚法列里在圣保罗培养了一些很好的教师，他是第一个在巴西教学生弹贝多芬全部奏鸣曲和巴赫全部平均律钢琴曲集以及所有古典派和浪漫派钢琴文献的人。他大约每

年都去欧洲一次，以保持和德国、意大利等地优秀艺术的联系。”

“你最早的公开演出是在七岁吗？”

“差不多八岁了，我表演了贝多芬的《G大调小奏鸣曲》，很有趣的是以后我从来没有再弹过那首小奏鸣曲，我应该把它录下来作为记念。光阴迅速地流逝，我们都已经老了，你知道吗？”

诺瓦斯听到的第一个音乐会是在她八岁时帕布洛·卡萨尔斯（大提琴家）和哈罗德·保厄尔（钢琴家）举行的联合音乐会。十一岁时，她父亲去世，她表演了哥特夏克的、难度极大的《巴西国歌主题变奏曲》。十三岁时她就到法国去学习了。

在巴黎学习

我问：“你为什么选择到巴黎去呢？”

“说来话长，我母亲有一个朋友——一个可爱的女教徒，（那时候人们都很严格地奉行宗教信仰，我们都到圣西西里教堂去做弥撒）——我从小就认识她，她待我很好，很关心我，她知道我在幼儿园的情况。那时我还担任教堂风琴师，礼拜天早上在教堂做弥撒时，小孩们唱诗，由我即兴伴奏。

“这位女士几乎每年都到巴黎去探望她的姊妹，常对我说：‘你必须到巴黎去得音乐院的奖金’。后来，我十三岁时她就带我到巴黎去了。

“因为遇到暴风雨，我们的船到勒阿维时比预计晚了一两天。我记得我是1909年11月13日礼拜六到巴黎的。基亚法列里经常和伊西多·菲利普通信，谈到有关音乐的问题。他介绍我找菲利普，所以我们就直接到了菲利普家。

“‘你必须抓紧些，’菲利普说，‘今天是报名的最后一天了，

两天内就要初试！'

"有趣的我是最后一个报名的，共计有388个考生，外国 学生只有两个名额，录取的总名额是十一人。"

关 键 的 一 天

"考试的这天，我弹了巴赫平均律第一册《升C大调前奏曲及赋格》，李斯特、帕格尼尼《E大调第四首练习曲》，还有什么呢？啊！肖邦的《降A大调叙事曲》、舒曼的《狂欢节》的一部分。复试时他们要我再弹叙事曲，监考的有福列、德彪西、莫什科夫斯基和拉萨雷-列维。"

"德彪西写的关于你考试情况的那封信是谁发现的？"*

"这封信大约是十五或二十年前被安德烈·卡普莱特发现的，这时我已经离开音乐院多年了。卡普莱特是一个指挥，他曾为德彪西的某些作品配器，并做了编订工作。

"后来，一个每二、三年 到巴黎一次的巴西记者——此人喜欢猎奇——听说有这么一封德 彪西写的有关一个巴西人的信，他就访查并报导出来了。"

跟 菲 利 普 学 习

"你跟伊西多尔·菲利普（1863—1958）学习的情况是怎样的？"

---

* 德彪西在信上写道："她具备了作为一个艺术家的各种素质，她的眼神因音乐而变化；她还具有艺术家最难得的性格，就是具有思想完全集中的能力。"

"菲利普是一个非凡的钢琴家，一个很有趣的作曲家，一个神奇的、献身儿童的教育家。他是学生们的好朋友，他既纠正学生们的错误，又允许他们具有自己的个性和特点。你知道他的技巧吗？——菲利普·彼西纳伸张练习、音阶、八度、颤音等练习，他自己也有惊人的技巧，他到美国时已衰老了，他应该在很多年前就到美国。"

事业的开始

十五岁时，诺瓦斯以头奖的成绩毕业于巴黎音乐院。最后考视奏时，"小诺瓦斯"被指定视奏的曲子是安德烈·麦萨热的作品和肖邦的《F大调第二叙事曲》。次年她举行了在巴黎的首次音乐会，是与夏特勒特管弦乐队合演，加布里尔·比勒任指挥。

我问："你的事业是怎么开始的？"

"圣保罗的人们知道我是一个会弹钢琴而又有点名气的小孩子时，在节日就有人请我去表演了，在圣保罗和里约我都举行过独奏会。在巴黎，我多次参加菲利普的学生们的公开演奏。刚毕业时，我就被邀请到伦敦去举行独奏会，独奏会后又在皇后大厅，在亨利·伍德爵士指挥下与乐队合演了莫扎特的《d小调协奏曲》；此后又多次邀请我回去，我的事业就是这样开始的。"

在美国的首次公演

"你记得1915年于艾阿利安大厅举行的你在美国首次公演的情况吗？"

"多少记得一些，在里约有一个很能干的新闻记者，何塞·

卡洛斯·罗德里格斯博士，他在美国住了十年。他是一个很有才干的人——刚到纽约时他是二十一岁——受到社会和报纸的重视，就变得知名而活跃起来了。

“后来他到了伦敦，在那儿听说有一个在巴黎学习过的巴西女孩子，但是他一直没有听我弹过，因为我在伦敦时，他就在巴黎，我到巴黎时，他又到伦敦了，老是见不着面。

“最后，他在里约听了我演奏肖邦作品的独奏会。我正演奏时，他已有了请我到纽约举行独奏会的想法。所以，一个月后，母亲和我跟着他到了纽约，就是他安排我在艾阿利安大厅演奏的。我当时是十九岁。

“因为罗德里格斯博士和巴西驻华盛顿的大使馆关系很好，所以许多有影响的人都来听我的首次演出，其中有纽约社交界的G·F·D·兰莉尔夫人，她是《音乐之友社》的创办人。你可能记得那些有才能的同行们，如保罗·德拉帕尔（兰莉尔夫人的朋友）。德拉帕尔曾在伦敦听我演奏，因此是他把兰莉尔夫人带来的。

“兰莉尔夫人到后台来问我，这次独奏会后有何打算？我说：‘我准备回家。’她说：‘为什么要回家呢？你应该举行第二次独奏会。’接着的礼拜天，她就邀请我到她家去，举行了一个很有趣的招待会，参加的都是一些艺术家和知名人士。后来为了表示对我第二次独奏会的支持，她把所有的包厢票都买去了。

“第二次独奏会后，我已有很好的社会基础了；我发现第一次独奏会的听众都来听第二次独奏会。兰莉尔夫人找了一个经理人，他建议我三个礼拜后再开第三次独奏会。所以，我又举行了第三次独奏会，情况是‘满座’。”

“为什么你在这里举行的音乐会比在欧洲多？”

“从我家到欧洲是多可怕的一段路程啊！当然，现在有飞机，困难就少了一些。但是，另一些情况有了变化，我的一些朋友不在了。例如，海伦·夏蒙，她原来是菲利普在巴黎的助手。夏蒙女士是一个具有奇才的音乐家，她是马加洛夫、德拉·佛伦西亚的老师，也是一个优秀的罗马尼亚音乐家。还有其他人。菲利普到美国来了。还经过了二次世界大战，我丈夫和他的兄弟一道上班，他是一个建筑师，他只能在假期时和我一道去两三个月，这些都是原因。”

“希基斯蒙德·斯托约夫斯基对你的成长有影响吗？”

“是的，到这里后，我曾弹给帕德列夫斯基听过。我希望弹给能对我的节目提出意见的人听，帕德列夫斯基就推荐了斯托约夫斯基。我非常赞赏斯托约夫斯基的音乐修养和学问，他写了一些很好的曲子。你知道他的《Vers l′Azur（飞向蓝天）》吗？碰巧有一次，我还弹给伟大的亚力山大·西洛蒂听哩！”

现在的钢琴演奏有了什么变化

“从你年轻时起钢琴演奏有了怎样的变化？”

“我觉得现在的人弹得比我当学生时快多了。记得我在巴伐利亚录贝多芬的《皇帝协奏曲》时——你想象不出这乐队有多神妙——指挥约勒尔·佩利亚经常把拍子往前赶，而乐队则往后拖，你说奇怪不！直到今天，德国演员演奏得还不像其他国家的演员那么快，他们比较保守，保持过去的速度，你有这个印象吗？我的确觉得是这样的。”

这是在美国首次公演的节目单

——时年二十岁

节　　目　　单

恰空舞曲，布佐尼改编……………………………… 巴　赫曲

奏鸣曲作品31之2 ………………………………… 贝多芬曲

快板

柔板

小快板

间奏曲（A大调）
随想曲（b小调）} ………………………… 勃拉姆斯曲

狂欢节作品9 ……………………………………… 舒　曼曲

两首练习曲
三首前奏曲
谐谑曲作品20 b小调} ……………………… 肖　邦曲

音乐会练习曲　降G大调………………………… 莫什科夫斯基曲

由大自然得来的灵感

我知道诺瓦斯女士年轻时曾想当画家，便问她："你弹琴时想到大自然吗?"

"我想得很多……太阳的色彩，天空，等等。不论到任何地方，我都寻找能看到日落的地方。热爱大自然是人的本性。不知道我是否已把大自然的气氛和色彩渗入我的演奏中，但是我总想尽力做到。所有每个时期，特别是浪漫主义时期，不，古典时期也是如此。贝多芬的作品里不是充满了一切吗?他直接描绘了大自然。在他的《田园交响曲》里，你可以看到大自然的一切景象。

"上周在电视上，我看见了两张英国画家的画，使我感到非常惊奇。画的都是大自然，一张是黄色，比我所见过的黄色要深得多。从底色上看它的层次已经接近于红褐色了；另一张是很突出的暗蓝色——不明不暗的——一种给我深刻印象的蓝色，这些作品的风格都接近于印象主义。我急切想知道作者是谁，使我吃惊的是，它们是一百三十年前的作品。我想，英国画家特勒怎么可能在一个学派形成之前一百多年就画出那样的画来呢!"

"你看见大自然的奇景吗?或者只考虑到色彩?"

"我特别注意到大自然的色彩，天上的色彩，还有日落时。例如，在里约热内卢，每天的日落都在海湾上反射出特殊的色彩来，我总是争取能在那个时间到海边去自由遐想。本世纪初最伟大的法国演员科克兰·艾尼第一次到里约时，被那里大自然的景色惊得目瞪口呆。那里日出和日落的景色是那样地吸引他，所以，以后他每年都到那里去度假。法国的天空很美丽，很有特点，色

彩总是淡淡的，你注意到没有？淡蓝色、淡玫瑰红，经常都是淡的。比较之下，英国天空多带些灰色，也是淡淡的。但是在里约，一切都是鲜艳的。

“去年夏季我有一段时间是在里约北方的彼得洛波里斯度过的。我到过这里很多次，但只有这一次我有较多的时间在大自然中搜奇览胜。艾尔德先生，真是难以想象，我发现了六种我以前根本不知道的花。我参观了一个靠近海拔一千米以上的山的兰花种植园。你爬啊！爬啊！爬啊！直到山的最高处，从这里可以俯瞰兰花海洋的全景，我估计有六十万株，这是真情实景呢？还是我在梦幻中？

“彼得洛波里斯是由过去的彼得皇帝得名，他喜欢到那里去，那是一个吸引人的地方，美丽、崇高，还有可爱的气候。圣保罗也是在山上——大约海拔九百米——但是坐车只要四十分钟就到海边了。”

对作品解释的设想

1916年，在古伊奥玛尔·诺瓦斯的纽约初演后不久，哈立特·布劳尔在她的著作《钢琴的掌握——和钢琴大师们的谈话》中写道：“在诺瓦斯的表演中，技巧本身和艺术融为一体；没有困难的问题；一切都是顺理成章，天衣无缝，你可以想象若干串大大小小的珍珠，每一串都是精确的，一样大小，一样光洁圆润，一样完美，这就是她弹奏的音阶；她的滑奏像涟漪般在键盘上美丽而流畅地滚上滚下。在我的记忆中还没有哪一位钢琴家的手能像她的手那样自如。她的和弦丰满而厚实，她的颤音像小鸟的歌声。听众为她对曲子的绝对控制所震惊，他们惊奇这个女孩子是从哪

儿学来的这样完美无缺的技巧，更为她解释作品的天才而叹服，因为她是从乐曲的本质中摄取并探索出作品中的诗意和情感意图，用无法反驳的自信力和说服力把它们传达出来。”我问诺瓦斯女士是否她的感受都是由艺术家的特殊资质而来的。

她回答说：“我不知道我的资质是什么，但是，我知道我的缺点。请告诉我，我的资质是什么，我将乐于听取。过去从来没有人问过我这样的问题。”

我说：“在继续谈话中，我将提到我所发现的一些你演奏中的特质，你弹奏时，你主要考虑和追求的是什么？”

“啊！我首先考虑的是遵照谱子的要求，我尽力按照作曲家所写的去读谱，考虑作曲家所设想的弹奏效果，我想这是我们每个弹钢琴的人都有的责任。”

“在技巧上你追求些什么？”

“当然，在弹奏一首曲子时，我必须作好各方面的准备，但是和听众见面时，我就绝对不考虑技巧了，完全照我的感觉弹，完全排除一切先入为主之见，让我弹出我当时觉得是最好的东西。在把我们的乐感和实际表演贡献出来时，我们的思想应该广阔，灵感和直觉是艺术家最重要的品质。”

“你考虑到某种特殊需要的音色吗？”

“没有，艾尔德先生，我只是照我的乐感去弹。”

我说：“老一辈的钢琴家——例如拉赫曼尼诺夫、霍夫曼、基瑟金、霍洛维兹、鲁宾斯坦，还有你，——我们很容易就把你们的演奏区别出来，但是年轻一代的钢琴家的演奏总是很相似。”

“我觉得也是这样，我正要告诉你，这一代人弹的常是一个样子，看不出他们的个性来，你知道这原因吗？”

我说：“可能是因为现在我们和大自然的接触不够，也许是

世界变得太呆板、太一个样了，老把重点放在共性和机械式的完整上。”

“是的……年轻一代给我的印象就是拼命地想快，弹得越快就越高兴。在比赛中也是这样，有一个青年钢琴家弹琴给我听，我对他说：‘你应该控制速度，继续弹下去，你自己要进入，但不要过份，因为风格不是这样要求你，”

对肖邦作品的解释

我们探求的风格是怎样的呢？在古伊奥玛尔·诺瓦斯的整个事业中，她因用独特而感人的风格演奏肖邦的作品闻名于世。我问道：“你是如何理解肖邦的？”

“我读肖邦的传记，他太痛苦了，有时令我边读边痛哭起来。我说‘为什么这个可怜的人因为要使我们得到他的音乐而受这么多苦呢？’

“同时他也是一个快乐的人，因为有人说他有点自私，只喜欢自己。舒曼爱护他，赞赏他，但他并不关心舒曼。有记载说肖邦去世后，在他的遗物中发现了舒曼的协奏曲，还像舒曼寄给他时一样的包着，他竟不肯花点时间，也没有兴趣，连看都不看一下！

“听到这件事时，我为舒曼感到难受，因为我很喜欢舒曼宽大的心胸，我也为舒曼的生活感到伤心。啊！上帝！他头脑中的幻影给他多大的痛苦和折磨啊！

“肖邦和舒曼生活里的痛苦使我有许多感触，你肯定也是如此，因为作为艺术家，我们别无他求，全心全意扑在我们的事业上，对吗？当我有机会在伦敦和巴黎看那些非常好的演员表演时，

我注意了他们是怎样扮演自己的角色的，我觉得钢琴家也是一样，我们是演员，但不知道自己是演员。”

我说：“昨晚我听了你弹奏肖邦夜曲的录音。”

“啊！弹得很不好，我必须重录——特别是G大调那一首，本来我不准备弹的。当时我是看着谱子录音的，因为事先我没有认真地练过。你知道这种情况完全是他们安排哪一天，什么时间，你必须弹什么曲子。这对我来说是极大的牺牲，因为我愿意在我有音乐激情、有灵感的时候去录制。我相信你和你的夫人——你们都是艺术家——也会同意这个看法。”

“我的妻子更赞同这个看法。”

“你受的教育多些，你就能有更多的成就，因为今天我们必须受各方面的教育，一切都在直线前进。”

我说：“在这些夜曲中，你突出地表现了回想、怀念、宁静和某些深刻的感情。”

“可能是宁静的成份太多了，对吗？”

“不是，不是。”

关于旋律的演奏

“诺瓦斯女士，你是如何润色一段旋律的？是按照钢琴的性能根据乐句的起伏呢？还是根据结构来表达旋律呢？”

“我对这些问题都是同时考虑的，但是，很难说清楚它们的过程。我作好一切准备工作，希望能发挥我的能力，如我所想象的弹出来。然而，我自己总是不满意，所以很难说我是怎么把旋律表达出来的。”

我说：“我觉得有的钢琴家对旋律是进行了安排设计，对他

们来说，旋律具有某种语气和气氛。有的钢琴家则觉得旋律是从内心唱出来的，我觉得后一种说法更切题、更亲切一些。例如，虽然我很赞赏李帕蒂，但他的演奏并不感动我。从多方面来看，他的演奏很完整，但可能过分公式化了。”

诺瓦斯夫人回答说：“因为他是一个伟大的音乐家，伟大的天才，所以你觉得他应该有更多的交流、更抒情、更有歌唱性，还应在分句上更下功夫。你赞赏他的演奏，但并不为之感动，是的，我懂得你的意思。”

“你弹琴时，心里唱着旋律吗？我这样问是因为我相信教师对旋律的理解深度对指导学生有很重要的影响，”我说。

“是的，我也深深地感到这一点。我认为钢琴家弹奏时，在心里唱着旋律是很重要的。歌唱家和小提琴家不用伴奏也可以取得很大的成功；他们只要用歌唱般的声音、表达的线条和分句的艺术，就能把人们深深地感动了。

“可能我对旋律的演奏是出于本能，因为我从来没有对旋律作过单独的考虑和事先的安排。所有的一切我都考虑，例如和弦、左手必须怎么办，等等。当然我喜欢一切都是清清楚楚的，例如，弹巴赫的赋格曲时，主题的每一次出现都应该有不同的声音，我们应该使每样东西具有自己的素质，每个声部都能听得见，我的看法是要能听见自己弹奏的一切。”

诺瓦斯的绝招之一

我说：“我发现在你的绝招和特点中，有一点今天我们很难看到了，就是你能找出第二旋律来。那一次你在亨特大学举行音乐会，休息时我听见一个年轻人说：‘她（指诺瓦斯）发现了别

人没有发现的旋律，我发现你是如何把第二旋律美丽而有个性地带出来的。例如，肖邦的《升 c 小调夜曲》作品27之 1，从倒数第 8 小节起，你用左手大指把次中音声部下行音符的旋律弹了出来。”

谱例 1



“我尽力做到我可能做到的一切。做蛋糕时，我们把想要尝到和吃到的一切都加在蛋糕里，这是我临时想起的一个不太确切的比喻。假若你把那些美丽的音都浪费掉，我就觉得太遗憾了，我想肖邦自己也喜欢这样演奏的。”

踏　　瓣

我说：“你的踏瓣用得也很有特点，有的地方你比一般习惯用法用得少。例如：《g 小调夜曲》作品15之 3，很多钢琴家持续三小节使用踏瓣，在这一乐段里，类似的情况都是这样用。你却用得短，休止符就显示出来了。”

“我相信肖邦想在第三拍换一口气，这样做使乐句更具特点。”

谱例2



“此外，再举一个例，”我继续说，“《f 小调夜曲》作品58之1，你用带有断奏的办法弹第二拍的音，把踏瓣放掉，不同于一般的弹法，鲁宾斯坦的踏瓣是保持两拍。”

谱例3



“你所提到的这个断奏，即使第二拍的伴奏音带一点断奏的处理，只是一个重音的问题——使低音部带一点重音——这是很合逻辑，也很重要的处理。”

我又说道：“钢琴家们都很重视这些处理细节，而年轻一代的钢琴家却不够重视，这可能就是年轻一代钢琴家们演奏的音响效果十分相似的原因。”

诺瓦斯问道：“你从哪儿知道他们不重视这些细节呢？前些年教师教琴时，严格地重视每一个符号，我不知道今天的教师是否如此。

“再谈谈这首夜曲的踏瓣吧！有时我觉得踏瓣用多了，自己也厌烦，因此我就试验不用踏瓣的效果。对我来说，这样做可能是出于本能。我根据乐句的线条，不断寻求伴奏部分美丽的效果。从音乐的角度来说，强调旋律，特别是在夜曲里强调旋律是一件非常自然的事。”

练　　习

我问：“你小时候学弹琴的那些年是怎样练琴的？”

诺瓦斯夫人答道：“当我还是小女孩时，我生活的接触面很广，除了家庭生活之外，我的兴趣很广泛。在音乐院时，我每天大约练习四、五个小时。考试前，我有时练到六小时；但这只是偶尔为之。因为我还有很多事要做，例如——学习法语等等。在学生时代必然总是和菲利普、辟希纳、克拉莫、车尔尼、巴赫的前奏曲和赋格等打交道，但并没有很多时间练技巧。

“必要时我就在经过句里练技巧，从年轻时我就没有认真考虑练习曲的问题，技巧对我似乎是自然得来的，我从未为弹钢琴而苦恼过。

“有人说，他们每天要弹六、七小时或者八小时的琴，这真使我惊讶，可能他们需要解决的问题太多，那就必然如此了。我从来没有练习这么久，我没有耐心，我喜欢弹一小时或一小时半，然后去看看天色究竟怎样了，再去工作。”

我问：“准备音乐会时你怎样练琴呢？”

“也是一样的。我考虑到哪些是必须练习的，我就练，决不能老坐在琴边，那就使我的思想困倦了。我喜欢有点变化。”

我说：“报纸报导你在一次市政大厅的演出前，用节拍机打着拍子，慢慢地过一遍《华尔斯坦奏鸣曲》。”

“是的，我这样做是因为不愿意失去拍子的观念，特别是第一乐章，我们常常预料不到紧张时会发生什么问题，也许我的同行会盯着节拍机，以便看看我的拍子准不准。”

“那么，你只是在音乐会前活动一下手就行了吗？”

“是的，我活动一下手指，假若感到紧张，我就复习一下曲子，不紧张就算了，因为整个曲目我都背得很熟。”

记　忆　力

“你是如何记忆的？”

“非常自然，我从来没有死记硬背过，当我开始跟基亚法列里学习时，他星期一的早晨给我一支曲子，并作了解释，然后要求我星期四背奏下来，我只能服从他。”

“你的记忆力主要是靠听觉还是靠视觉？”

“两者兼而有之。我喜欢很认真地看谱。”

“那你弹奏时就像面前摆着乐谱一样吗？”

“啊！是的，很类似，我有摄影般的记忆力，你呢？你是怎样记忆的？”

“我只有一点点类似照相般的记忆力，我似乎看见我弹奏的那一页谱子和某些音符。遗憾的是，并非全部都能看见，我的记忆力主要靠听觉，然后我记住曲子的结构、和声、指法、以及可能记住的细节和要点。”

“我也是这样；我用一切办法帮助记忆，尽力把一切细节和要点都保留在头脑中。”

“你曾经有过只看过总谱后，没有在钢琴上练过就上音乐会去演奏的这种经验吗？”

“是的，有过这样的情况，贝多芬《第四协奏曲》就是如此。有一次我接到菲利普先生的电报，要我在两周内把贝多芬的《第四协奏曲》弹出来，这个吩咐使我极度紧张，因此我只好带上总谱，利用在火车上的时间读它。从洛桑到米兰，又从米兰到巴黎，到了巴黎弹起来就很容易了。我也记不清是否先在钢琴上练过，但是当时对这支曲子，我已心中有数了。”

录　　音

“你认为哪些是你最好的录音？”

“很难说，我从来没有感到满意，录完一遍后我就十分认真地倾听它，假若我感到不满意，我就要求重录，但过了一段时间再听时，我又感到遗憾，因为觉得‘我应该把所有的一切都做得更好一些。’艺术是无止境的，我们应该不停地改进，对吗？”

“那么，你没有特别满意的录音了？”

“我应该把所有的都听一遍，但我没有时间，我希望能有那一天，我坐下来仔细地把所有的都听了，看哪一些稍好一点。

“例如，我为福克斯录制《华尔斯坦奏鸣曲》时，我因有别的事而感到匆匆忙忙。那是一个美丽的星期天早晨，户外积了好多雪，我刚到录音室，活动一下手指，就马上告诉技师：‘让我们试一下吧，我从头弹到尾，中间不停。’你知道并不需要再弹一次，但是那天我还是弹了第二次、第三次，但是第一次——就

是我说不停的那一次——是最好的一次。

“我录制舒曼的《交响练习曲》似乎也是一次就拿下来了。录音的情况取决于准备的情况，事先要把那么多细节都弄清楚。生活中充满了各种各样繁琐的事，然而，正是这些琐碎的事构成我们的生活。”

演　　奏

“在你的记忆中，最满意的演奏是哪一次？”

“不，我从来不考虑这样的问题，有时会有某一次独奏会弹得较好一些。有一个朋友告诉我，他认为去年我在里约的最后一次独奏会是他所听过我的演奏中最好的一次。我想，为什么呢？这里面一定有某种原因。

“我女儿认为1957年我和安德烈·克鲁敦斯指挥的爱乐乐团合作演奏的舒曼协奏曲是我表演中最好的一次。我也感到那次是好的。我女儿很有乐感，很有天赋，她是我最好的评论家。我的儿子也有一个艺术家的灵魂，已经表现出做装璜工作的才能了。”

一些滑稽的小插曲

“你记得你事业中曾发生过的滑稽事情吗？”

“啊！是的，有很多这类的事情。那天我还提到过，也许别人并不认为滑稽可笑。有一件我年轻时就在这里发生的事。我订了合同到新泽西的纽阿克去演奏，但对方未告诉我是下午或是晚上演出，只说了礼拜天、日期、独奏会、纽阿克。

“我和一个朋友从容不迫地吃了午餐。朋友说：‘我们去看一

下演奏厅的情况好吗？’我说：‘对，我们走吧！我也想看一下今晚要演奏的钢琴如何！’

“我们刚到大厅，就见两个人向我们跑来：‘发生了什么事？女士，音乐会本来准备三点钟开始，现在快四点钟了。’

“并未告诉我音乐会是在下午举行，我对这地方很陌生，我不喜欢下午演奏，我习惯于晚上演奏。

‘为了等你，这段时间里，另一位钢琴家正在演奏赛沙·弗兰克’。他们叫嚷着，所以我只用五分钟换了衣裳就上台了。

“另一次，在费拉德菲亚郊区，有一个人养了很多狗，他邀请我在星期天的下午到他家去举行独奏会。同样，我和一个朋友一道去他家，有一辆洛尔丝·洛伊斯小车在车站接我们。当我们到那家城堡似的大门时，我看见很多很多的狗。我觉得他养了这么多狗有点古怪。

“到了里面，主人巴恩斯博士——他发明了一种很著名的眼药水——说：‘你不必换衣裳，这个音乐会就是为我妻子和我两人的。’我看见从过道到楼上，到处都挂满了图画。饭厅像宴会厅那么大，还有两间极大的起居室。一间里摆着两架斯坦威钢琴，他还收藏了很多钟，大的、小的、高的、矮的，各种样子都有，——但都是停着的。

“我对主人说：‘你的这些狗真可爱啊！它们都很美丽。’

“主人说：‘我把它们放到外面去了，以免你表演时它们吵闹。我把这些钟也停下来，因为在你演奏时，我不愿听见它们嗒嗒的响声。’

“‘你希望我弹些什么曲子呢？’

“‘随你喜欢吧！不过弹一点贝多芬，我很喜欢贝多芬。’所以我就弹了大约一个小时的贝多芬。

“两个多月后，他又请我去了一次，一切如旧，狗在外面，钟都停了。我想这也是一件古怪的事，你说是吗？”

我们两人都大笑起来，我准备告别时，古依奥玛尔·诺瓦斯用母亲般的态度建议我说：“坚持练琴，艾尔德先生，甚至一天仅仅练两小时也好，这样就可以保持你的技巧不退步！”



罗伯特·卡萨迪苏

和法国钢琴家、作曲家

罗·卡萨迪苏的一次“漫谈”

（1970年 1月 9日采访）

“要成为一个好的carrière（职业）钢琴家，就必须在十五岁之前弹完肖邦的练习曲。因为你先得把一切技巧都掌握好，才能得心应手。十五岁以后，肌肉生硬了，就不可能了。”

罗伯特·卡萨迪苏谦逊、和蔼，身高五尺九寸，是法国钢琴家中的长者。他正和我谈论钢琴技巧。卡萨迪苏先生很强调开始学习的年龄要早的必要性。他到纽约是来和弗朗西斯卡蒂举行奏鸣曲音乐会的，已经在斯坦威大厅舒适的会议室和我见过面了。寒暄过后——“我很高兴看见你，”他说——就从我询问他早年怎么开始学琴谈起。

艾尔德（以下简称“艾”）：卡萨迪苏先生，当然，我已经读过你的传记资料，但是我还是很愿意听你自己谈谈你是何时及如何开始学钢琴的。

卡萨迪苏（以下简称“卡”）：我三岁半时，祖父给我一把小提琴，被我打破了。我不想拉小提琴，我要弹钢琴。四岁时，我姨妈就开始教我弹琴了，她是我的第一个教师。我记不起究竟是什么时候弹第一支曲子的。

艾：你的叔伯中有三位都是音乐家，对吗？

卡：对，还有我父亲也是音乐家。他曾当过演员。他是轻音乐作曲家。

艾：路易·狄艾麦尔是一个著名的教师，他教的学生有很多都出了名。1887年狄艾麦尔在音乐院接替了玛尔蒙特，你是何时跟狄艾麦尔学习的？

卡：我是十二岁时成为他的学生的。有一次他听我弹琴后说："下学期你必须到音乐院我的班上来。"所以，我于1911年10月就进入巴黎音乐院，只呆了九个月，因为我在第一学年就取得了头奖。

艾：你只学习了九个月吗？

卡：是的，我在十四岁时，就是1913年春天就获得了头奖。

艾：在这之前你是跟你姨妈学习吗？

卡：是的，我姨妈就是西门夫人，她是一个非凡的教师，但是并不出名。她也是著名的玛尔蒙特的学生。必须说清楚，我跟她一直学到三十岁。每年我都到诺曼底乡间去弹给她听。她也听我的儿子吉恩弹琴。她的教学非常奇妙，她是我真正的老师。狄艾麦尔是一个很好的教师，但是我跟我姨妈学到了更多的东西。

很难说她属于法国学派，因为她是一个老姑娘。对她来说，舒曼的作品是最好的音乐。她教给我如何弹奏舒曼。在技巧问题上，她也是非常认真的。

狄艾麦尔和圣-桑

狄艾麦尔为弗兰克献给他的交响变奏曲作了第一次演出。他是圣-桑的密友。我记得在狄艾麦尔的班上弹圣-桑的六首左手练习曲之一时(这是圣-桑特为狄艾麦尔最好的学生写的)，我们共

有十二人，狄艾麦尔选择了六个人。

我是得意门生，法文叫“chouchou”，所以狄艾麦尔先生把第六首练习曲中“为左手的《布列舞曲》”，也是这一组中最好的一首分给了我。我弹给圣-桑听了，但是我没有和他说话，也没有听到他弹琴，真遗憾！

艾：你听过爱德华·雷斯勒弹琴吗？他也是狄艾麦尔的学生。

卡：雷斯勒是法国一位出色的钢琴家和教师。他擅长演奏贝多芬。大约是1906年——很久很久之前——他就演奏贝多芬的三十二首奏鸣曲了。以后才是史那贝尔，才是巴克豪斯，但是最早的是雷斯勒。

记得我在十二、三岁时听过雷斯勒的音乐会，他和小提琴家路西恩·卡佩特合作表演贝多芬的奏鸣曲。卡佩特还组织了一个四重奏团，该团多年来享有盛名。

艾：似乎菲利普和他的学生比狄艾麦尔更出名一些。狄艾麦尔最得意的学生是谁？

卡：狄艾麦尔最好的学生是雷斯勒、科尔托、伊维斯·纳特和我。他还有一个很好的西班牙学生，现在马德里教学。很凑巧，我的头奖是和依杜比同一天在巴黎音乐院获得的。但是依杜比不是狄艾麦尔的学生，他是维克多·斯塔布的学生，斯塔布是狄艾麦尔的学生。

艾：据说你和依杜比的考试曲目中都有福列的变奏曲。

卡：是的，是在同一天，依杜比是第十七位，我是第十四位，一共是十八个人参加比赛，每个人都要弹同样的东西。福列是评委之一。那时候，狄艾麦尔只教男生，现在这些班都男女混合了；菲利普只教女生，科尔托也是这样。

艾：卡萨迪苏夫人也是在狄艾麦尔班上，对吗？

卡：是的。她是狄艾麦尔最后的学生，就是在他去世那一年跟他学的。但是她也跟雷斯勒和莫什科夫斯基学过。当时，莫什科夫斯基在巴黎私人教学。

艾：据说你是在狄艾麦尔班上遇到卡萨迪苏夫人的，你带了一支你自己作的两架钢琴的协奏曲去，你们俩人弹了。

卡：对，但不是两架钢琴的协奏曲，只是两架钢琴的曲子。

弗兰西斯·普兰蒂

(Francis Plantè 1839—1934)

艾：你认识普兰蒂吗？

卡：是的，他是一个奇才。

艾：你知道“国际钢琴曲集”里他的录音吗？

卡：是的，很有趣的是我们刚好在他为L.F.录音前三个月见到他。我们整个下午从两点到七点都和他在一起。他弹了很多东西：肖邦的《练习曲》、《船歌》，和我妻子一道弹了莫扎特的《d小调协奏曲》，和我弹了李斯特的《A大调协奏曲》，那天下午很精彩。

那时，他已经九十三岁了！他演奏的连音非常好，从来不搞表面炫耀的东西。他弹肖邦练习曲和我想象中肖邦自己弹的一样。

艾：你注意到他在《C大调练习曲》录音后的讲话吗？

卡：没注意到，他说了些什么？

艾：他在弹奏中有一些音弹错了，在结束时，我觉得他似乎说：“Merde”（乱七八糟）。

卡：（笑声）太妙啦！但是他为我们演奏时并没有丢掉那么些音，弹得非常准确。

第一次在美国露面

艾：你记得1935年你第一次到美国和纽约爱乐乐团合作的情况吗？

卡：我记得弹了莫扎特的《加冕协奏曲》，指挥是汉斯·兰格先生。托斯卡尼尼本来在大厅里，休息时，他到后台来对我说："你明年愿意跟我合作演出吗？"我弹了勃拉姆斯的《降B调协奏曲》，他要我同时弹一首圣-桑的协奏曲。这真是一个奇妙的故事——因为一个人年轻时，总不知道自己国家的情形。在这之前我从来没有弹过圣-桑的作品。对三十五到四十岁的人来说，圣-桑是个二流作家，大概就在这时，我找拉威尔谈了一次话（有关圣-桑的），拉威尔对我说："最好的钢琴协奏曲是莫扎特和圣-桑写的，不是贝多芬和勃拉姆斯的。"

当指挥们注意到我第一次演奏圣-桑的《c小调协奏曲》时——这是我第一次和托斯卡尼尼合作演出——他们要求我两年内只弹圣-桑。甚至贝多芬、莫扎特都不要了，只要圣-桑。这真是对我的惩罚，因为我十五年来从未弹过圣-桑。

艾：那你得弥补失去的时间啦。

卡：对，对，对，但是我还是弹了那首协奏曲，我和伯恩斯坦合作录了音。这是一首很好的协奏曲，现在苏联的钢琴家也弹圣-桑了。

艾：你是怎样庆祝你的七十寿辰的呢？

卡：不必提这个；我还不太老哩！

艾：当然，不过我想也许你曾安排了一些有特殊意义的音乐会。

卡：没有。我收到了一些指挥家们很有意思的来信。我已收藏了如下这些人的贺信：克伦佩雷尔、斯托科夫斯基、斯坦伯格、伯恩斯坦，以及我在莫斯科演奏时还是小孩子的康德拉幸。

艾：你是何时在莫斯科演出的？

卡：第一次是1929年，与乐队合作了两场，没有指挥；第二次是1932年；第三次是1936年，以后就没有再去了。

艾：你会见过哪些苏联音乐家？

卡：我会见了肖斯塔科维奇、哈恰图良、还有一位非常好的教师——钢琴教师中的奇才——菲力克斯·布鲁姆菲尔德，他从德国来，当时他正在莫斯科，霍洛维兹和西门·巴雷尔都跟他学习。我在哈科夫的乡间会见了霍洛维兹的父亲。

教自己的孩子

艾：你们一家就有三位职业钢琴家，就是卡萨迪苏夫人、吉恩和你本人，我相信你的另外两个孩子也能弹琴。你对音乐家教自己孩子有何看法？彼得·赛尔金并没有跟他父亲学了多少；基列尔斯并未教他的女儿；阿勒西亚·德·拉罗查也没有教她的孩子。

卡：我觉得比较好的办法还是小孩子能跟家中的人学习，我的儿子吉恩是我妻子教的，但是他每个月弹一次给我听，当作考试。我妻子比我有耐心，起初她是跟她母亲学的，就像我姨母是我的老师那样。

艾：难道你们教自己的孩子，就没有发生过什么困难吗？

卡：没有！有时我对吉恩说："必须换换教师了，你必须去跟赛尔金或别的人学啦。"但是他却说："不，我宁肯跟你学。"

艾：但是，这个办法并不总是行之有效的。有时，孩子并不愿意跟父母学，有时，作为音乐家的父母没有充分的时间教自己的孩子。

卡：有时是这样，我理解。但我家中还未发生过这样的问题。三天前，我们弹了一首为三架钢琴的协奏曲，也没有出现问题。

钢琴艺术的研究对象

艾：你的演奏特点是雅致、技巧辉煌、意图明确。你是怎样阐明你在演奏中的目的和意图的？

卡：首要的是音质而不是技巧。还得像普兰蒂那样，要连奏；不要把钢琴当成打击乐器。平稳和均匀都是非常重要的。我可以算法国学派，但是真有一个法国学派吗？没有。没有什么法国学派，没有德国学派，也没有俄国学派，只有好学派和坏学派。

艾：在音乐院学习时，我觉得多英、拉萨尔·列文和伊维斯·纳特等都各有特点，科尔托的学派又完全是另一种风格。

卡：是的，绝不相同，佩尔利莫特又有他的不同之处。但是，我觉得多英、拉萨尔·列文、佩尔利莫特、科尔托、雷斯勒、纳特，还有我——我们都喜欢好的触键，踏瓣也要用得好，不能用得太多，这也是很主要的一点，不知英语里怎么说Lecache-misere（掩盖贫乏）；这是我对于滥用踏瓣的评语。

艾：我想我们的说法不是"掩盖他的贫乏，"而是掩盖他的错误（hide the faults）。

卡：对，这个说法很好。

艾：你特别注重清晰的发音吗？

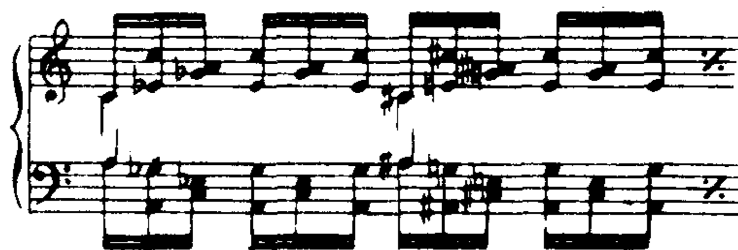
卡：不这么样，不这么样。要使手指灵活，弹奏得辉煌明朗，

最好的办法是练习车尔尼。车尔尼是匈牙利人，不是德国人，也不是奥地利人。有一件很有趣的事，当你听匈牙利钢琴家的演奏时，因为他们继承了车尔尼的传统，好的传统，他们的演奏就很干净清楚，很漂亮辉煌。

在弹奏重量的平均这一方面，就要用菲利普的教学方法了，菲利普写的练习曲是受肖邦的影响，他用的是减七和弦，肖邦曾写信告诉朋友或学生练琴要用减七和弦。他也说过，对手来说，B 大调音阶是最好的位置。C 大调是最难弹的音阶之一，因为没有黑键。

类似下面的菲利普的练习曲，真是奇妙之至。但不要练多了，每天十分钟就够了。

谱例 1



练得太多就会使手腕僵硬，对弹钢琴没有好处。勃拉姆斯的练习曲对手的伸张也是非常好的，但是教师必须注意学生每天花了多少时间在这些练习上。你可以每天练半小时的音阶和琶音，但不能用这么多时间练菲利普和勃拉姆斯的练习曲。

艾：玛格利特·朗特别注意手指的灵敏度和弹奏的颗粒性。

卡：是的，她太过分了，她弹得很好，但是干巴巴的，干巴巴的。这和我说的连奏概念不同。她弹得很漂亮，但是没有艺术性。

艾：能了解你对法国学派的看法真是有趣的事，你的看法是：

法国学派并不是那么强调手指清晰有力，而有很多人认为法国学派的特点——你已说过没有什么法国学派——从根本上就是强调手指清晰有力。

卡：是的，我们谈到了拉萨尔·列文、科尔托，以及其他不强调手指清晰有力的人。还应提到兰多夫斯卡，她在钢琴上就和朗女士一样，但在古钢琴上则不然。然而兰多夫斯卡在钢琴上强调清晰有力是由古钢琴上来的，弹古钢琴很需要如此，但是把这种技巧搬到钢琴上就错了。

艾：有的钢琴家和评论家觉得你应该把拉威尔的《水妖》（Ondine）的开始处弹得更清晰一些。

卡：不，绝对不应该那样。开始处右手的织体应该用很贴键的方法弹奏。我必须告诉你我读了你关于鲁宾斯坦的文章，他谈到勃拉姆斯《降B调协奏曲》第一乐章中和肖邦《f小调叙事曲》尾声中的Sotto Voce（弱声）及八度连奏的经过句是他感到最困难的两个地方。我也有同感。过去我并不知道这件事，我还因为在某些问题上的见解和他不同而自豪。但是在钢琴演奏上，这两个地方的确是我们相同的困难之点。

艾：似乎鲁宾斯坦不仅感到手指工夫的问题，他还发现跳越和双音上有困难。

卡：是的，正是这样。每次当我必须演奏第四首叙事曲时——他（指鲁宾斯坦）也是如此——我们都紧张不安，是好是坏，我们都没有把握。四、五十年来，我们每天都练习曲子中的同一处地方，但是要公开演出时，我们还是会怯场。

斯卡拉蒂

艾：我想问问你在处理上或技巧上是如何对待不同作曲家的。你早期在78转唱片上录制的斯卡拉蒂奏鸣曲得到很高的评价，你对斯卡拉蒂是怎样理解的？

卡：对我来说，音乐中最难弹奏的是斯卡拉蒂，特别是经常把它当开场节目，把斯卡拉蒂、拉莫、莫扎特放在音乐会的开始是很难的，因为你的手还没有活动开来。

艾：比巴赫还难吗？

卡：啊！是的，巴赫有所不同；弹巴赫时可以更贴键一些，弹斯卡拉蒂则要弹得快，弹得灵巧，像要杂技那样。当我录制78转唱片时是非常困难的，因为一小点都不能重弹，每一面是四分二十五秒，不能再多了。假若你在四分钟的地方出岔子，还得必须整个重录一次。

记得在78转唱片的时代，有一次我录莫扎特的《c小调协奏曲》，这首协奏曲竟然有七面唱片之长，我还得在第八面上录上一点别的曲子。录G大调《吉格舞曲》时，我起了八次头都没有录好——我太紧张了——哥伦比亚公司的哥达·利伯逊叫我去喝一点咖啡再录，喝了咖啡后，录得很顺利，但这已是第九次了。现在录音就容易得多了，因为可以剪接，美中不足的就是不同于人直接演奏。

艾：你弹斯卡拉蒂时用踏瓣吗？

卡：总地来说是不用，有时轻轻地用一点。弹拉莫也是如此。

艾：你模仿古钢琴的声音吗？

卡：不，模仿古钢琴是非常困难的，因为它和现代钢琴不一样。但我是完全按照斯卡拉蒂所写的弹奏。有人弹斯卡拉蒂时加一些音进去，这并不好。

莫扎特的颤音

艾：音乐学家们说，莫扎特的颤音要从上面一个音开始，然而很多伟大的艺术家都是从主要的音上开始，因为好听一些，你的看法呢？

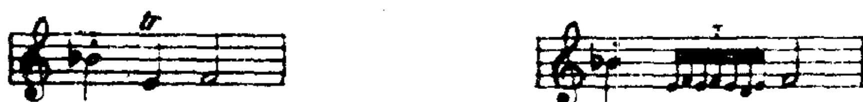
卡：有时你的艺术鉴赏力觉得应该从上一个音开始，有时却不然。假若进行的线条是上行，颤音在线条的中间，那我觉得从上面一音开始较好，否则就会破坏旋律线：

谱例 2



假如是跳进，颤音从主要的音开始则较好些：

谱例 3



这仅是我的看法，不是法律。不同的人有不同的鉴赏力，我记得史那贝尔多次都是从主要的音上开始，而不是从上面的音开始。

贝　多　芬

艾：你正与法兰西斯卡蒂合作演出贝多芬的小提琴和钢琴奏

鸣曲。你解释处理贝多芬的中心思想是什么？

卡：我觉得解释贝多芬的最好的依据来自卡尔玛斯版、原稿本，按照贝多芬的要求弹，你就可以有把握走在正确道路上了。

肖　　邦

艾：应该怎样处理肖邦呢？老的学派很反对今天的演奏风格吗？

卡：你知道，在所有的作曲家中，肖邦最喜欢莫扎特。我并不是说你要把肖邦弹得像莫扎特那样；但是在风格、清晰和情趣上，肖邦像莫扎特。

艾：但是我们现在经常听见的肖邦，并不是照这样的要求弹的。

卡：真不幸啊！多少年来肖邦一直是被背叛、被歪曲的作曲家。我不想引用“浪漫”（Romantique）这个字，因为这个字的意思本来是好的。但是肖邦却被弹成矫揉造作，病态的样子，像病人的音乐。

艾：现在比过去弹得更矫揉造作吗？

卡：同样的。从谱子上就看得出来。我感到很吃惊，现在的男孩子和女孩子们弹肖邦的风格和感情都不好，当然，踏瓣用得太多了——就是前面说的掩盖错误——。

艾：你说说应该怎样树立肖邦作品的好的演奏风格？

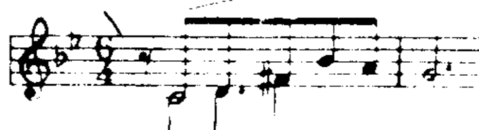
卡：按照肖邦所写的去弹。可以有自己的见解，但是不能改变速度。例如第一叙事曲开始部分是从广板转中板。然而从第一页起你就会遇见很多糟糕的处理，把速度都改了，肖邦要求的是

广板，你就必须照广板的速度弹，不能改变。

艾：有时，我觉得这首叙事曲的引子是最难弹的部分。

卡：绝对如此。记住广板之后是这样的：

谱例 4



但是很多人这样弹：

谱例 5



他们为什么要这样弹呢？我真不懂得这是什么坏传统。

艾：在这个引子里，第一个音符上注明了Pesante（沉重有力的），然后就用渐弱，继续下去……。

卡：是的，是的，然后是休止符，非常之长的休止，然后才接下面的：

谱例 6



不是这样：

谱例 7



为什么有人要那样弹呢？

假若我听见哪一个学生这样弹，我就要给他零分，因为我觉得这是错了，错了，错了，绝对错了。你知道——每个人都应该知道——假若作曲家从D音到C音加一根小连线，就应该像倚音的弹法，莫扎特是这样，贝多芬也是这样，反其道而行之者，我就称他为“伪音乐家”。

在引子以后，很多人都加快了速度，而且用很强的力度。但是你瞧瞧，谱子上并不是这样的，即使你激动、有热情，也不应该改变谱子或者把重音搞错。看来，尊重作曲家所写的谱子真是一件难事啊。

舒　曼

艾：当我在苏黎士学习时，我去听了你在音乐厅演奏的舒曼《C大调幻想曲》。

卡：你也在那儿吗？……这首幻想曲也许是舒曼最好的作品，但是对一般听众来说太长了。为什么呢？因为今天的听众大多喜欢辉煌的曲子。人们喜欢华丽的舒曼，但是这首幻想曲却是内在的，人们宁肯听《狂欢节》和《交响练习曲》。

艾：他们听过《幻想曲》之后还是这样吗？

卡：他们可能不知道这首幻想曲，因为这首曲子钢琴家们演奏得不够多。

最难背的曲子是巴赫的曲子

艾：你是怎样背谱的？

卡：很难说，我可以马上说的是巴赫最难背，巴赫和福列是最难背的。当你背前奏曲和赋格时，你不得不重复、重复、重复地背。在记忆巴赫时，记指法是很困难的。

在练习很多小时斯卡拉蒂奏鸣曲或肖邦练习曲后，你不必有意识地去背谱，因为自然就背下来了。然而，巴赫的《平均律钢琴曲集》里面的前奏曲就很难背——例如C大调，升F大调，第二册中的曲子都是如此。自然，所有的赋格曲都是难背的，你可以了解赋格的规律——主题、答句等——作为记忆的帮助。但是，前奏曲就没有这些来帮助记忆了。

此外，贝多芬——除了柔板之外——都不难记，一般很快就能背下来了。我想，背奏的唯一办法就是反复练习，然后离开谱弹，经过一段时间就背下来了。

训　练　方　法

艾：你用什么办法使手活动开来？

卡：每天早上，我用三十分钟弹一个音阶，一个菲利普的练习，和一个琶音，——三十分钟的纯技巧练习，然后我就开始练其他东西了。

艾：你曾经弹过很多车尔尼吗？

卡：年轻时弹过，此后，在狄艾麦尔班上，弹了很多极好的练习曲——比车尔尼难得多——如凯斯勒，现在虽已被遗忘了，然而的确是很好的练习曲，又如莫什科夫斯基。克拉莫很好，但是，从现在的角度看，它有点陈旧了。

艾：特别是《专家练习曲》作品365是弹奏贝多芬、肖邦、舒曼，甚至勃拉姆斯时最好的准备练习。

卡：是的，还有莫扎特。你看，车尔尼很熟悉斯卡拉蒂的奏鸣曲。在那个时代，一个匈牙利人能知道斯卡拉蒂奏鸣曲真有点稀奇。

艾：车尔尼作品365中的第十九首和肖邦作品10的《a 小调半音阶练习曲》很明显是一个模子里铸出来的。

卡：是的，我不知道是车尔尼写在前，还是肖邦写在前，这是一个值得研究的有趣的问题。

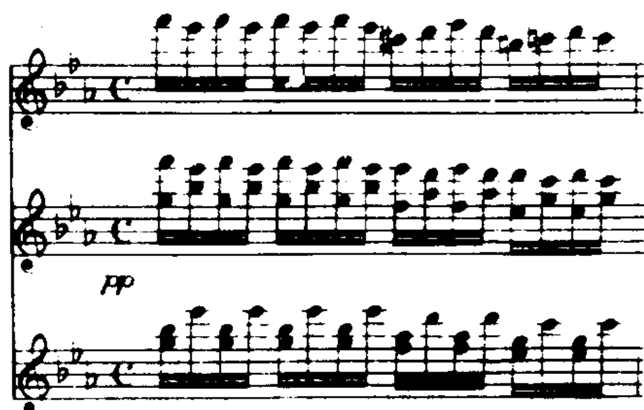
艾：我曾经研究过，车尔尼的年代是1791—1857，肖邦是1810—1849。1831年肖邦是21岁，他刚好在写完作品10的练习曲时，就去访问维也纳，还和车尔尼见了面，当时车尔尼是40岁。因此，车尔尼可能是听了肖邦而且看见他的作品10之后才写作品365的。莫舍勒斯写了一首半音阶练习曲作品70之3，也可以作为弹奏肖邦的准备。

卡：我觉得贝多芬受了车尔尼很大的影响。在写最后一首奏鸣曲时，他肯定问过车尔尼："我可以写这样的经过句吗？"特别是在第五协奏曲中，车尔尼可能告诉贝多芬一些花招。

艾：在第五协奏曲的什么地方？

卡：第一乐章接近末尾处。从音乐上看，简易的一种版本很可爱，很可爱，但是今天没有人照那样弹了；大家都按照用双音的版本弹。我相信车尔尼曾告诉贝多芬说："你应该写成这个样子。"正如勃拉姆斯写小提琴协奏曲时，问了约阿希姆许多问题，有时约阿希姆回答说："这部分是不能演奏的。"或者说："这样会更便于演奏。"

谱例8



艾：你认为哪些经过句对练习特别有好处？

卡：贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》的开始部分，你一辈子都不得不练，《热情奏鸣曲》的开始部分也是很难的，第14小节贝多芬只要求一个手弹，后来有的编订者改为两个手弹，但是一个手的效果好得多，当然难得多，却好得多，可能贝多芬先问过车尔尼才写下来的。

谱例9



艾：换句话说，在奏鸣曲作品111的开始处，应该准确地按照贝多芬所写的用手的要求弹奏：

谱例 10



卡：绝对要用左手。同样的道理，很多人用两只手弹开始的八度，那样的效果是不一样的。你可以对我说“这不要紧嘛，贝多芬写这个作品时已经是个聋子了。”不管你怎么说，用一个手要好得多。

艾：应该怎样对待舒曼呢？许多钢琴家把《幻想曲》里柔板中左手的和弦分成两只手弹：

谱谱 11



卡：要绝对按照舒曼所写的弹。

交 响 练 习 曲

艾：你的一个学生告诉我说，你在舒曼《交响练习曲》第八变奏(练习曲十)的结束前 3 到 4 小节处，左手加成八度弹奏，你加成八度的意思是为了威力呢，还是为了音量？

谱例12



在反复时，卡萨迪苏把左手弹成八度。

卡：我必须承认我是这样弹的。可能是我错了，但我觉得这样弹更好，我觉得这个地方必须弹成八度才好，但是不能像普罗科菲耶夫的方式——不能像用锤子砸琴；因为音乐还在右手上。我觉得左手第二次出现时，用八度好得多。

你知道舒曼在第二版把第三练习曲和这一首（第十）省掉了。你看德国版就会发现第二版中已没有这两首了，我听克拉拉·哈斯克尔演奏时也没有这两首。舒曼并未说过是因为这两首太难而取消掉，但也许就是因为太难才取消的。

艾：你喜欢取消吗？

卡：不，不，你知道舒曼去世后出版的变奏曲是非常好的。有的艺术家整个都弹了——有时科尔托弹了，还有罗森塔尔——但是从音乐上很难把它们串起来演奏。我对效果总不满意。我认为第四、第五变奏最为精彩；第五完全像福列的作品。舒曼去世后出版的变奏曲是非常好的。科尔托没有提到第二版是一件非常奇怪的事；我觉得彼得斯版是比较好的版本。

关于模仿其他乐器

艾：你弹琴时考虑到模仿乐队或模仿其他乐器吗？

卡：和法兰西斯卡蒂合演的奏鸣曲，就是明天演出的这一

首，右手有的部分和小提琴对答。小提琴的旋律是非常美丽的，在钢琴上要重复出现。在这种情况下，我就模仿双簧管的音色，若是照钢琴的音色，就不好听，太干了。假若你想到双簧管，声音就会清晰一些。一个好的双簧管演奏者，绝不生硬地演奏；他也不奏柔音，但是他奏弱音。在《第五交响曲》里：

谱例18



这句是双簧管演奏的，有的部分你要模仿大管或者圆号。当然，对我来说，考虑到模仿乐队——模仿好的乐队是一件乐事。

在莫扎特协奏曲中，有很多模仿其他乐器的例子。有时双簧管演奏，你就得模仿，不论是在双簧管之前出来或是在后，你知道钢琴是一种坏乐器！假若你用手指弹A音，发的音不会像双簧管，不像单簧管，也不像小提琴。它是些锤子，所以你必须注意钢琴上的这些锤子。钢琴就是锤子，德文：Hammerklavier(Hammer就是锤的意思。)

艾：奇怪的是你可以在钢琴上模仿别的乐器。

卡：绝对可以。除了踏瓣的使用外，也可以模仿风琴，除了Partita（组曲）中的某些部分，弹巴赫都要用连奏，非常连，另一方面，在斯卡拉蒂的作品里，虽然用一些连奏，但是一般都是断奏，具有灵巧的意大利风格。

德　彪　西

艾：你认识或会见过德彪西吗？

卡：没有，但是在他去世前三个月我听过他演奏，是在巴黎的加浮大厅，那是第一次世界大战时的一次可爱的音乐会。他为尼农·瓦林女士弹伴奏，弹得非常非常的美丽，音质和踏瓣都非常美。

当时使我想到那就是肖邦式的演奏。若干年后我听了巴托克的演奏，——不是庞大的、野蛮的巴托克,是《小宇宙》的巴托克——地点是在新泽西的新布朗司维克。他的演奏使我想起德彪西。

艾：德彪西是在好的钢琴上演奏吗？

卡：是的，很有趣的是德彪西所有的作品都是在贝希斯坦(Bechstein)钢琴上写的。所以,假若你在贝希斯坦上弹德彪西会容易得多，因为作曲家是按贝希斯坦思考的；拉威尔则是在一架艾拉德（Erard)钢琴上创作他所有的曲子的，这是一种法国琴，现在已不生产这种牌子了。但是,它的结构和斯坦威(Steinway)完全一样。所以你若在斯坦威上弹拉威尔，会比你在波森多尔夫(Bosendorfer）上弹容易得多。波森多尔夫是奥地利生产的一种很好的琴。

艾：你觉得美国斯坦威和德国斯坦威是一样的吗？

卡：不，美国斯坦威的音要干得多，德国的斯坦威敲打的感觉较少。

拉　威　尔

艾：你认识拉威尔吗？

卡：啊，是的，那是在1922年至1930年之间，我们一道在西班牙、瑞士和法国巡回演出。我们总是用《鹅妈妈》作为开场曲目，真是有趣。拉威尔弹高音部分，我弹低音部分。

第二个节目，玛德兰·格雷——一位伟大的拉威尔解释者——演唱，拉威尔伴奏。第三个节目是我弹《夜之幽灵》或者《镜子》。

休息后，玛德兰·格雷再唱，然后用三重奏来结束音乐会。三重奏由我和我的叔叔马利乌斯·卡萨迪苏以及大提琴家莫利斯·玛内歇尔三人组成。

我第一次弹琴给拉威尔听是在巴黎。我弹了《绞架》，这是《夜之幽灵》中的一首。他对我说："你把钢琴家们通常未表达出来的和弦显示出来了，我看你是个作曲家。"他的话使我感到骄傲。

艾：拉威尔是一个好钢琴家吗？

卡：我不得不说并不太好，因为他弹得太硬了。有一次他为朋友们弹他的《小奏鸣曲》，这对他太难了，他弹不出优美的音色来，他在《优美的晨歌》中用了一些四度和三度的刮奏，这是非常难弹的，因为若要弹好就会把手指擦伤。然而，拉威尔却能把这些东西弹好；也许就是因为他的生硬的手腕和手指使他感到这些东西是容易的。对许多钢琴家，包括我自己在内，觉得这是不可能弹的。我弹这首曲子（指《晨歌》）给他听，并告诉他这些刮奏不能弹时，他说："没问题，随你想怎么弹都可以。"

艾：你是否发现演奏拉威尔的作品有一个难处，就是一只手放在另一只手上的时候太多了。

卡：是的，那是很难弹的，我觉得德彪西的钢琴音乐来源于肖邦，拉威尔则来源于李斯特。他们各有不同的技巧。李斯特的技巧虽然富丽堂皇，却比肖邦的技巧容易。你可以比一比李斯特的练习曲和肖邦的练习曲。看上去，李斯特的练习曲显得很难，实际并非如此，肖邦的才是很难的。帕格尼尼的随想曲也有类似

的情形。

艾：你对下面这段论述有什么看法："由于对音乐的结构和发展的先入之见，德彪西接替了古典派大师们的工作；而拉威尔只是对音响织体和效果感兴趣而已。"再用另一种方式来阐述一下："拉威尔着眼于音响效果，德彪西着眼于音乐动机。"

卡：对，对，但是我并不知道拉威尔写作时是否已考虑效果，不过我的确感到他的作品比德彪西的华丽。刚才我谈到德彪西来源于肖邦，拉威尔来源于李斯特。假若再追溯得远一点，可以说，德彪西来源于库普兰，拉威尔则来源于拉莫。你发现了他们的不同吗？库普兰截然不同于拉莫，库普兰总是很谨慎、很内在，然而拉莫总是外露的。两位伟大的音乐家中，库普兰更直率一些。我的看法是：库普兰——肖邦——德彪西是一条线，拉莫——李斯特——拉威尔是另一条线。

艾：真是有趣极了。我们再继续谈谈他们创作上的不同吧……曾经有人这样说，在德彪西的作品中，钢琴家所要解决的技巧问题是由创作体验而来的问题，弹拉威尔的问题则发生在乐器本身及演奏者的技术水平上，因为拉威尔的音乐就建立在对这些问题的考虑上，例如，在《斯卡波》里面，拉威尔首先考虑的是半音阶平行大二度产生的怪异的音响呢？还是使这串音阶成为可能弹奏的指法？

谱例 14



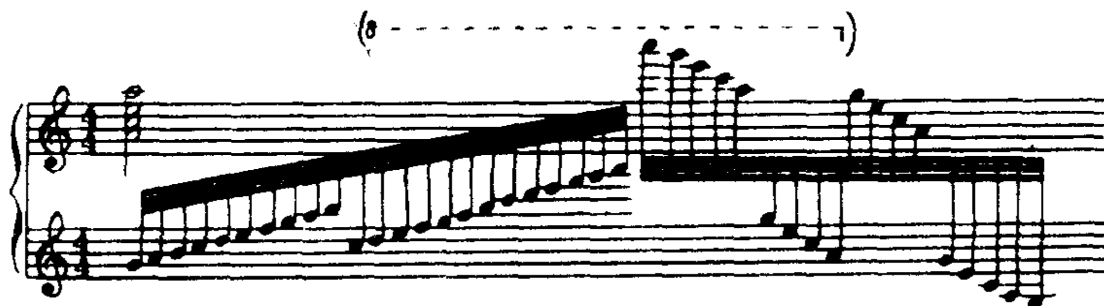
卡：我认为拉威尔是先考虑指法，但是此外还有一些有趣的东西：德彪西最早期的曲子——萨拉班德、托卡塔、等等——不是弗朗克的风格，而是带一点旧式钢琴曲的风格。后来德彪西看见了拉威尔早期的曲子——《戏水》、《小奏鸣曲》、《镜子》——他就在技巧上作了改变；他就倾向于拉威尔，这是拉威尔对德彪西的影响。另一方面，德彪西的新的和声影响了拉威尔。拉威尔的《水妖》、《斯卡波》、《绞架》等都是从德彪西的《水中倒影》、《向拉莫致敬》以及《运动》等来的。德彪西的这些作品是在拉威尔那些作品之前三年写的。你可以作一些对比研究，可以看看它们的内在联系。

印刷上的错误

艾：通常要等到人们都知道作曲家已经去世了，才在版本上改正印刷上的错误，你想得起拉威尔提到的印刷上的错误吗？

卡：在《水妖》里，白键上刮奏的高八度记号被丢掉了。

谱例 15



第一页第 4 小节右手的音型应保持相同。拉威尔告诉我那是一个错误，但是你若对照手稿的照相版，就会发现是拉威尔写错了。我曾和巴杜拉－斯科达谈过这件事，我弹《水妖》给拉威尔

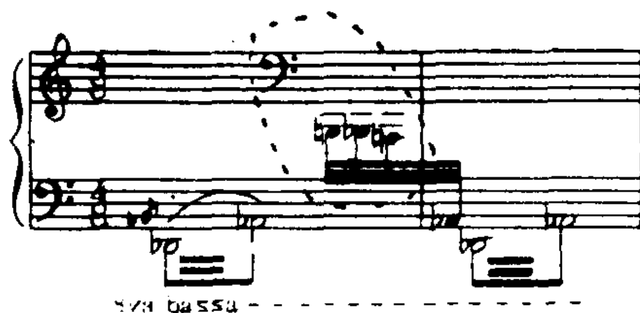
听时，拉威尔说：“用同样的音型一直继续到第8小节，到最后一行。”

谱例16



我看见德彪西《前奏曲集》的最新版本；他们把《焰火》的后面部分改正了，震音应该在低音谱表上，不是在高音谱表上。我们等了五十年才得到改正！德彪西可能没有看见这个错误。有时作曲家在校对印刷品时，会忘记改正某些东西，肖邦也是如此。

谱例17



卡萨迪苏的创作

艾：卡萨迪苏先生，你不仅是一位世界知名的钢琴演奏家，你还是一位杰出的作曲家，你曾经写了七首钢琴协奏曲，二十四首前奏曲，四首钢琴奏鸣曲，两首钢琴和小提琴奏鸣曲，为两架钢琴和三架钢琴和管弦乐队的协奏曲——共计六十四个作品。你

有没有一首简单的钢琴曲可供我们在《钢琴》杂志上发表呢？

卡：为了纪念我第三个孙子卡尔特·劳逊的诞生，我根据他名字的字母写了一首曲子。因为他是七月十六日出生的，刚好是美国登月火箭离开地球飞往月球去的日子，所以在这个曲子的中间乐段，我很谨慎地用这个旋律庆祝登月火箭的着陆：

谱例18



只有两页的长度，算是一个素描吧，不是为小孩子的，但也不难弹，我想它会合用，而且比我其余的作品好。《为孩子们》就是杜昂在巴黎得到的那首。我就把这支曲子给你吧。

我们的“漫谈”，这是卡萨迪苏先生对我们对话的谦虚说法，刚好在卡萨迪苏夫人到达时结束。她是一位生气勃勃的夫人，我们用法文交谈了几分钟之后，就告别了。一个星期后，我收到了《月亮摇篮曲》作品67之4，是卡萨迪苏先生亲手抄写的，还附了一个法文的便条在里面，我把它译成英文如下：

亲爱的先生：

现寄上我曾和你谈到过的小曲子。我并不急于希望它能印刷出版，而希望这份手稿——抄写得很清楚——能用照像复印出来。

我非常高兴能和你交往和漫谈

一千个意气相投的回忆

罗伯特·卡萨迪苏



克劳迪奥·阿劳

关于贝多芬的钢琴奏鸣曲

当我们请克劳迪奥·阿劳谈谈他对有些人把贝多芬奏鸣曲中某些指法记号重新安排以使某些经过句变得容易些这件事的观点时，他大声叫着说："这对我就像红披肩对公牛一样。"

他说："我反对这样做并不是因为学究气，而是因为把为一只手写的句子分在两只手上弹所产生的音响效果不同。如果作曲家想要得到两手交错进行的音响效果，作曲家就会采用那样的记谱法的。我觉得任意把音省掉或分手弹奏都是原则性的错误。困难是作曲家造成的。是作家希望表现某种困难的东西。

"例如，作品31之2第一乐章第161和162小节的琶音，应该全部用右手弹奏。"

谱例1

要这样：



谱例 2

不要这样：



《热情奏鸣曲》作品57第一乐章第227、228小节：

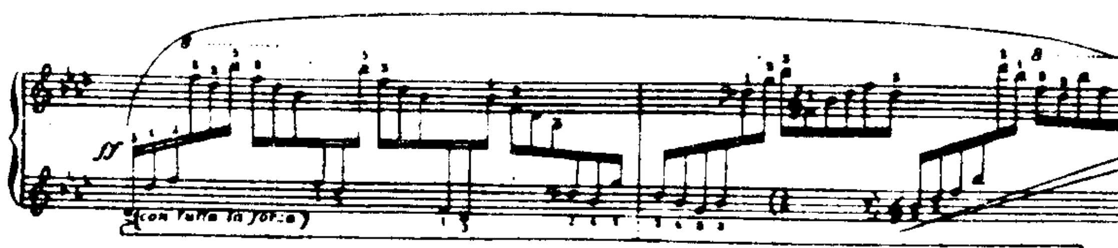
谱例 3

要这样：



谱例 4

不要这样：



我到达阿劳先生在纽约长岛海峡道格拉斯顿的家，要比约定的采访时间早二十分钟。

他音乐室的一面墙完全被书遮满了，书前是一架唱机，上面堆着唱片。在黑沙发旁边，摆满了各式各样的镇纸。另一边的书架则被版面很大的贝多芬画片占满了。不同大小、造型怪异的非洲雕像和木帘装饰着壁炉架。他收藏的许多圣像都一个挨一个地悬挂在无声钢琴键盘上方。

大钢琴的尾翼旁摆着一张长咖啡桌，桌上的书堆得高高的，其中有阿密·费伊的《欧洲的钢琴教学》（纸面版），理查·罗森伯格编订的《贝多芬奏鸣曲集》两卷本，旁边谱架上放着巴赫的《创意曲集》和《平均律钢琴曲集》，德彪西《牧神午后组曲》的手稿复印本。还有一架古钢琴(Clavichord)，一些书，散乱摆着的椅子，几张抽象派的图画（有一幅是用神秘的蓝色画的水中的鱼）。

阿劳先生敏捷地走进来，他身材矮小，黑头发，衣冠楚楚，态度友好，温文而雅。说话带拉丁口音，一双黑眼睛紧紧地盯着你。互相致意问好后，我们便在房间中心的沙发上就座。

我准备的问题是有关阿劳先生演奏贝多芬奏鸣曲的中心思想及这些奏鸣曲在教学上的价值。以下是我的提问和阿劳先生的精辟回答。

艾尔德（以下简称“艾”）：阿劳先生，你曾经写过这样的句子：“这三十二首强大而有力的奏鸣曲构成了键盘乐器的名符其实的圣经，它们的创作过程贯穿了贝多芬的一生，从他充满希望的青年时代，到他英勇斗争并取得胜利的壮年时代，直到他成熟、完美而净化的不朽的晚期。”你认为贝多芬的“强有力的三十二首”在教学和学习中应摆在什么地位？

阿劳（以下简称“阿”）：我觉得贝多芬的奏鸣曲在教学中应占据最重要的地位。弹奏别的作曲家的曲子所需要的一切几乎都可从贝多芬的奏鸣曲中学到；都可从其中抽出来教给年轻的学生。肖邦是另一个起点。当然，还有莫扎特。

艾：艾德文·菲希尔曾经写道：“在学习贝多芬的钢琴奏鸣曲时，人们会面临许多困难和问题。这些困难和问题的解决也构成了音乐家的全部艺术上的和人生道路上的教育的组成部分……”。我相信你是同意这个见解的。这些困难和问题是什么呢？

阿：是的，我完全同意这个见解。我觉得这些困难主要是强烈的对比和表现的艺术。此外，当然还有大量技巧上的困难。有些似乎是不可能解决的困难。事实上贝多芬奏鸣曲教给学生的就是——要求学生要有自己的立场观点，要形成自己的概念，要自己决定什么是曲子的性格特点。我想，别的作家的作品你只要照着音符就能弹得相当成功；但对贝多芬的作品却不行。他要求把每个音符、每个乐句、每个节奏都弹得有意义、有思想。他迫使学生要有自己的立场观点，要认真负责——这些是大多数年轻人不愿意做的事。

艾：贝多芬的奏鸣曲中应该先学哪几首？认为从多方面来看贝多芬早期的奏鸣曲是最难的，你同意这种观点吗？

阿：是的，从许多方面来看是如此，其他奏鸣曲也有同样大的困难……让学生学习不同类型、不同角度的贝多芬奏鸣曲：作品2之2和之3；然后是作品10之3；《悲怆奏鸣曲》；还有作品31之2和之3。作品31之2就是被称为“暴风雨”的那一首，具有极重要的意义。然后是作品53、作品57、作品90——再给一首晚期的奏鸣曲。学习不要从晚期的奏鸣曲开始。我发现几乎所有的年轻钢琴家在首次独奏会的节目中总是选用作品106和《狄亚

贝利变奏曲》。他们似乎总想走捷径，想一鸣惊人，好高骛远。试问不了解贝多芬作品整个轮廓和线条的人，如何能理解他后期的奏鸣曲和《狄亚贝利变奏曲》呢？

艾：最近在卡内基音乐厅举行的贝多芬作品独奏会上，我注意到你在技巧上十分重视重量和放松的运用。你是怎样教你的学生运用重量和放松的？

阿：我把钢琴技巧上的一些基本动作给学生讲解并示范：

1.臂和肩的重量；

2.旋转动作；

3.指头的运动；

4.以上三者的结合；

5.用手腕的推动弹奏和弦，重音，等等；

6.用高手腕颤动。

学生们做这些基本动作时，可以创造自己的练习。我们也很快采用他们的练习。

臂 和 肩 的 重 量

我绝对不允许学生孤立地用手指的力量弹琴。我要求他们要把手臂和手指结合起来。首先从手臂的大动作开始训练，把手臂举起用手臂的整个重量落到键盘上。高举手臂，把整个手臂的重量落到坚强的手指上。黑键上也是如此。有的学生做不到这一点。手臂全部重量的自由下落是一件很本质的事。但是学生的上臂和肩部常处于紧张状态。肩部应该完全放松并且要派上用场。假若你想取得宏大的强音效果，就得像用臂力那样使用肩部。

旋　转　动　作

我从旋转动作开始，然后用摆动的方式弹八度，用大的滚动动作和高手腕弹快速断奏，例如舒曼的《狂欢节》中的《潘塔隆和科隆贝》。贝多芬作品 2 之 3 第一乐章里所有的分解八度，发展部中困难的分解和弦，几乎没有人能把左手部分所有音都弹出来的末乐章，这些都是贝多芬作品中要用旋转动作的例子。

谱例 5



艾：你是怎样教学生弹你刚才提到的作品 2之 3第一乐章发展部第97至109小节的分解和弦的？

谱例 6



阿：开始的时候，我让他们用很慢的动作在两个音之间练习旋转。首先都朝一个方向，然后又练习朝另一个方向旋转，这就可以发展他们向侧面弹奏的能力。从肩部开始旋转手臂，手指用力，逐渐加快速度。

在末乐章，左手会遇见像谱例上那样很困难的震音经过句。只要能顺利掌握旋转动作，这样的震音经过句就没有问题了。而且对速度也没有限制。当然，手指必须经过踏实的训练和发展。

谱例 7



手　指　动　作

我曾说过，我在进行手指训练时，也配合着大动作；并不是孤立地运用手指。具备强有力的手指是弹钢琴最基本的条件：没有强有力的手指就不可能运用整个手臂。训练手指动作的办法是：把手指尽可能高高举起，然后快速落下击键，手臂动作要跟上，紧接着放松。当然，在开始时要求学生做慢动作。

艾：作品 2 之 1 第四乐章左手三连音处，学生们很难达到足够的速度。

谱例8



阿：弹钢琴是一件要考虑到多声部的事。把旋律突出而把其他声部弹得很弱的这种演奏方式是由帕德列夫斯基开始的。对我来说，这首奏鸣曲的第一乐章里和声的地位甚于歌唱性旋律的地位。旋律是重要的，但并非绝对重要。

艾：在作品110第一乐章的结尾处，你把包含在中音声部的赋格主题带出来了。贝多芬本人在此处也写了一个渐强记号，奇怪的是，除你以外没有其他人把它表达出来过。

谱例9



阿：过去我没有把它突出出来是因为这个渐强记号的关系。最近我发现了这个渐强记号，因此就把这个声部突出来了。

（编者注：由于编排的错误，前几页的次序是不对的。下面就是引起阿劳先生发表高见的问题："演奏钢琴是一件多声部的事情"。）

艾：我们还是回来谈你最近在卡内基音乐厅的贝多芬作品音

乐会吧。在演奏《月光奏鸣曲》第一乐章时，你把低音的线条突出到几乎和右手的旋律线一样重要的地位。这是表示背离对贝多芬的要求墨守成规的保守思想呢？还是一种浪漫派钢琴家的作法？

（以下是对三连音速度问题的回答：）

假若你只用手指的力量弹三连音，就只会产生机械而生硬的音响，所以弹三连音时也应该加上臂力。每三个音用一个旋转动作。不同的琶音进行也是如此。很多地方都要用臂力演奏。自然，你还得把它当成手指练习来练。你必须训练手指，使它们运用自如。我相信在无声钢琴上练习会有一定的作用，但不能练得太多。我不相信艺术及音乐的功能能和肌肉的功能割裂开来。

必须具备训练有素、得心应手的手指；除了某些特殊情况外，绝不能只用手指弹琴。我十分相信用重力转移的弹奏法所取得的“非常连”（Legatissimo）的效果，特别是在肖邦的作品中更要如此。每个经过句都要弹得像旋律进行一样，不能弹得像机械般干巴巴的。

艾：我听说你在教学上有一个观点，就是要求你的学生们用大拇指弹黑键。

阿：我的大指用得很多，在大跳越时，在某些绝对错不得的重要的音时，如舒曼的《基亚莉纳》（Chiarina）里的某些音绝对不能错，我也用大指弹。黑键上我总是用大指。贝多芬作品2之3发展部分解和弦的经过句里，♭A音必须用拇指弹。类似这样的例子很多。反对用大拇指弹黑键的教条来源于老式的弹奏方法；用老式的弹奏方法，手和手指都很僵硬很不灵活。现在我们完全用上臂的运动弹琴，假若你整个都放松了，弹黑键就很容易了。刚才我提到《热情奏鸣曲》中的经过句，有很多人把指法改编过，也是一个用大拇指弹黑键的例子。假若放松了，并用旋转动作，

这个经过句就不是那么困难了。

艾：在一般的情况下，大家都一致认为不要扩大贝多芬本人在再现部所发展变化的音域，因为他那个时代的钢琴没有这么高的音区。那么，向下进行的低音部分应该怎么办呢？作品 2 之 3 第二乐章第26小节紧接进入第二主题*ff*的地方，你没有弹低音E。我觉得假若当时的钢琴有低音E，贝多芬肯定会用上的。使用上面一个八度的E给人听起来紧接*ff*的效果就不那么有魄力了。你不同意吗？我提出这个问题的原因是因为类似这样的情况在贝多芬奏鸣曲里太多了。

谱例10



阿：扩大和不扩大贝多芬钢琴作品的音域是一个可以自由选择的问题ad Libitum。至于贝多芬在发展部的改变，那当然是很明显的，我们也知道他当时的钢琴的音域并不太宽。因为他所写的发展和变化非常有趣而美丽，所以我们按照他所写的演奏。但是我想说明一点，就是，对我来说，这并非是一成不变的。你刚才提到的那个乐句，左手是下行到突然的*ff*，假如你按照贝多芬所写的弹，就会取得线条清楚而很有联系的效果。史那贝尔对于这种改变写得很清楚。

艾：你怎样看待车尔尼在他的钢琴演奏法中所提到的贝多芬

的演奏情形？

阿：车尔尼是提供贝多芬演奏情况的极少数的人之一，此外还有辛德勒和李斯。有时他们的记述是互相矛盾的。但是我宁肯多考虑车尔尼的提法，特别是他的节拍记号是很可以证明贝多芬演奏并不像节拍机那样死板。总地说来，我并非百分之百地相信他，但至少我倾向于他的一些提示。

应该反复强调指出：要反对那种在一个乐章内不要改变拍子和速度的荒谬教条。因为已有许多钢琴家把这种节拍机式的演奏当成理想了。有的人还妄图把这种节拍机式的演奏强加在贝多芬身上。凡听过贝多芬演奏的人都说他是怎样为了戏剧性的表现而夸大休止符。他会延长或缩短休止符，也会在一个乐章内改变速度。

艾：我知道你精研了贝多芬的手稿和初版的谱子。你还喜欢采用卡尔姆斯和亨勒。让我们谈谈其他版本好吗？

李　斯　特

李斯特版的妙处在于他忠实于原作，李斯特的注释都用小号字印出，所以他所作的改变、增加或提示都可一目了然，不至于和贝多芬的原作混同。一方面，这个版本表示了对作曲家的高度尊重，另一方面，李斯特的提示非常有趣并有启发性。

比　洛

比洛版很有启发性，但是使用时要特别小心，因为比洛未加以说明就改动了原来的很多音和很多和弦。假若你只用比洛版就

会出现很多在贝多芬手稿和第一版里所没有的东西。研究比洛版是非常重要的，因为比洛几乎比其他任何人更理解贝多芬的思想和意图。

卡　舍　拉

卡舍拉版没有启发性，干巴巴的，他抓不住问题的核心，只看见事物的细微枝节。

史　那　贝　尔

不，我并不十分赞成他把休止符的时值都计算出来。休止符不应该计数，而应从内在的感受出发；在每次演奏时应根据当时的气氛而有所不同。除此之外，我觉得史那贝尔版是非常精彩的。在帮助教师们反对那种认为速度不应该具有弹性的教条上，他的版本做了很多工作，起了很多作用。当然，每四小节或八小节就去定一个速度的作法有时会引起混乱。我觉得他标示得过多了。

兴　克　尔

兴克尔版对后期四首奏鸣曲的注释很精彩。遗憾的是他版本中对其他的奏鸣曲没有脚注。

我正在编订一个新的版本，将由彼得斯出版社出版。还得花上两年的时间才成。

艾：你认为哪种版本的指法最好？

阿：采用贝多芬原定的指法是非常重要的事，虽然我们对它

知之不多。每人手的条件各不相同，因此指法也应因人而异，不宜拘泥于一个版本。我觉得史那贝尔版的指法很好，新的亨勒版的指法也很好。

艾：应如何看待贝多芬的反复记号呢？

阿：假若作曲家写了反复记号，我想就应该反复；特别是对贝多芬这样具有强烈直感的作曲家的作品更应如此。贝多芬绝对不会像莫扎特那样只根据传统规律而写上反复记号。莫扎特某些作品的反复记号是可以省掉的，但贝多芬的则不能省掉，否则就会破坏他的曲式结构。作品57的末乐章，假若不反复，效果会更好。这个反复记号令人感到奇怪。除非是贝多芬想把这个段落再说一遍，否则他不会写下这个反复记号。

艾：在某些地方贝多芬用踏瓣取得朦胧的、雾一般的效果，你对此是如何看的？总地来说，你对贝多芬作品中踏瓣的用法有何看法？

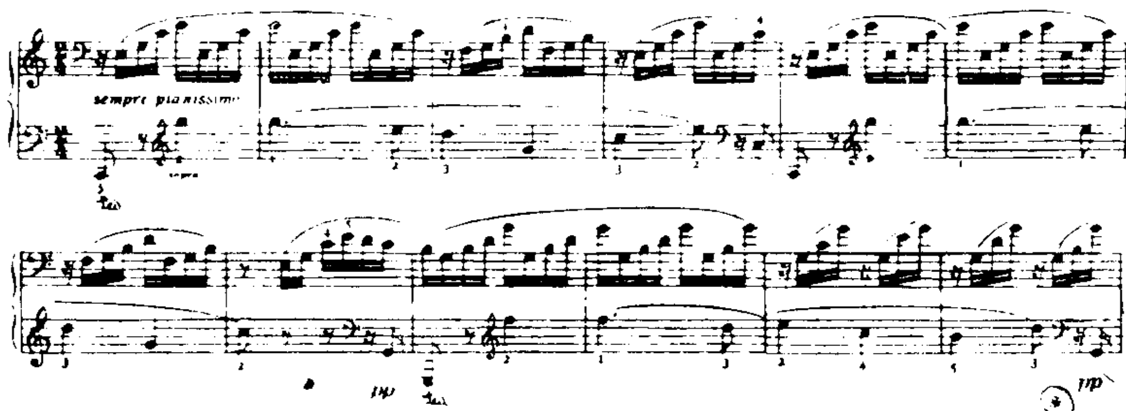
阿：总地说来，现在的倾向是在贝多芬作品中踏瓣使用太多。我觉得，在他早期的曲子里用踏瓣要审慎而节约。只能偶尔用之。让听众也有同样的感受。要严格遵照贝多芬自己所写下的踏瓣记号；也可自己加进一些。有一点要注意，就是有时贝多芬只在某一处写上踏瓣记号，前后都不用踏瓣，那我们还得按照他的意图，前后都不用踏瓣，使贝多芬的踏瓣记号突出出来。

车尔尼曾写下一些关于作品31之2第一乐章原始踏瓣记号的有趣记载。他称之为“回响共鸣踏瓣”，这正是贝多芬所要求的使音响在空间回荡的例子：

谱例11



谱例12



还有辛德勒及其他人称之为“从坟墓里发出来的声音”，使之具有一种从尘世中超脱了的效果。

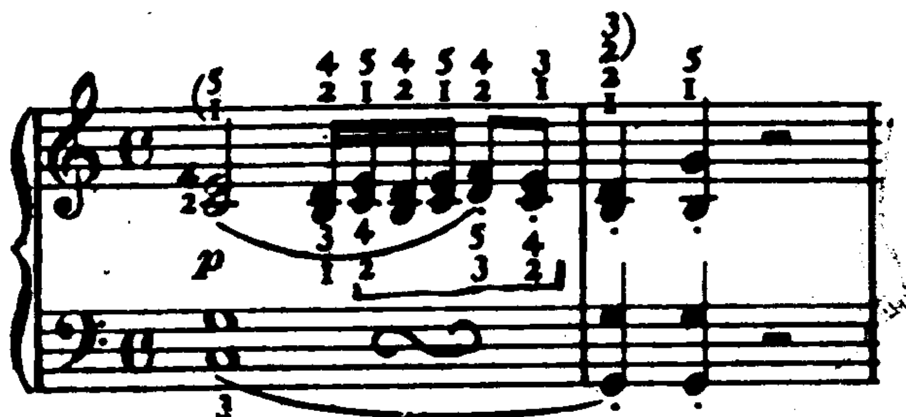
关于贝多芬本人在作品53末乐章所记的踏瓣记号，史那贝尔经常说——他对此有一整套的哲学思想——贝多芬想要使主和弦和属和弦融合一致，“因此，他总是让前一个基础音持续发音直到第二个基础音跟进来。”

我认为贝多芬还希望得到一种像日出时那样充满生机的效果。“L′Aurore”(黎明)这个概念非常重要，不幸我们没有在这儿用这个词。虽然我们没有用它，但是在许多原版上都提到L′Aurore这个词。指挥家克勒伯尔告诉我说，那就像初春，像大自然的第一个萌芽，像鸿蒙初辟，这些效果都是从保持踏瓣弹最弱音而得来。用比喻说，第一乐章的开始，要像泥土里长出来的第一棵草。而我们平时听见的东西从基本上说都是错的。

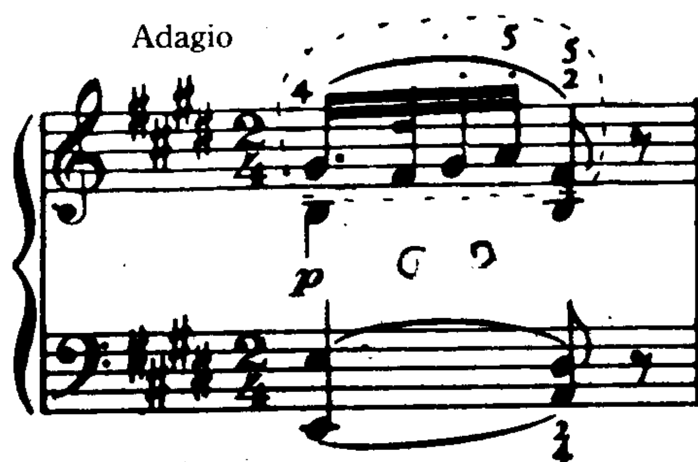
艾：你是否觉得一些作家过分强调贝多芬曲子中主题与主题之间的联系？

阿：也许贝多芬并非经常有意识地考虑到主题之间的联系。但是，在他的作品中却可以见到由一个小小的胚胎发展、贯穿、又扩大的事实。例如，作品2之3的胚胎就是那个"回音"，这个回音的变化、发展、引伸贯穿四个乐章。

谱例13



谱例14



谱例 15



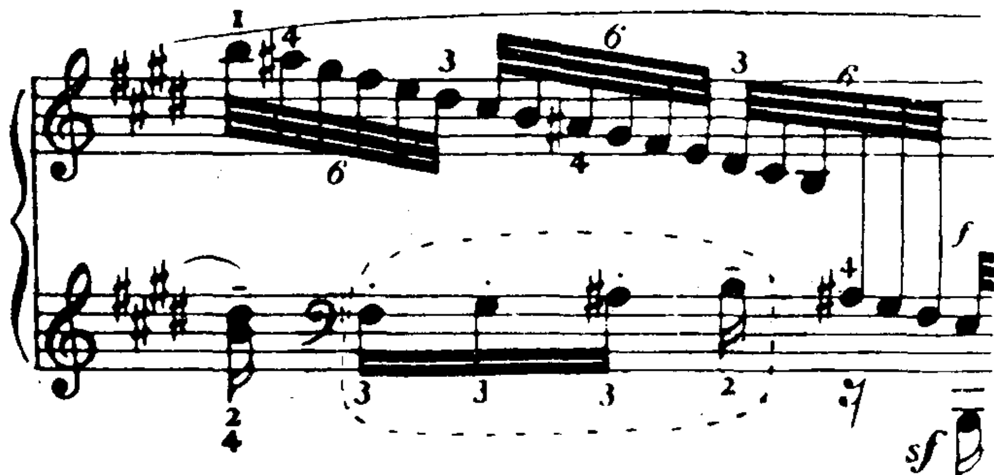
谱例 16



不论贝多芬是否有意识地这样作，这已成为他的创作方法了。而且这也是他的曲子具有如此巨大统一性的原因。

有时，创作年代很接近的奏鸣曲之间因有相同的动机而显得很亲切。例如作品109和作品111。作品109第15小节的#F、#G、#A、B 几个音都反复出现，在回原速(Tempo Primo) 时，它们以转位出现。第二乐章中它们又出现了。作品111中的G、A、B、C 也是如此。有时，我想同时演奏这两首奏鸣曲以显示它们的相似之处。——我很喜欢同时演奏它们。

谱例 17



谱例 18



艾：最后，阿劳先生，我觉得你在演奏中，强调并突出了贝多芬音乐中最茁壮、最有生命力的因素；把曲子的结构，主要的和声，以及音乐发展的趋向都显示出来了。但是你如何看待音色美呢？假若美丽而歌唱般的旋律和更理智的处理发生矛盾时，你将如何选择？

阿：我认为美丽的音色并不是绝对重要的；在解释贝多芬的曲子上也不是主要之点。有时，我甚至觉得在某些地方不要把音

色弹得那么优美，那么丰满。我还觉得某些时候应该具备奏出粗糙音色的能力，例如在作品106或是《狄亚贝利变奏曲》中就需要如此。在贝多芬的曲子中，美丽的音色并不像在肖邦、莫扎特或德彪西的曲子中那么重要。

美丽的音色会更受到听众的欢迎，但并非主要之点，关键是：你不要去迎合听众，而是要激发听众。

和克劳迪奥·阿劳
无拘无束地在一起

（1971年 7 月30日采访）

我驱车到克劳迪奥·阿劳的农场去——他的位于弗尔蒙特山，有四百英亩宽的安静的消夏别墅。我在麻省边界已爬了约一百公里的坡道，离开干道后，坡度更陡了：最后，迂回曲折地爬到一条陡峭而肮脏的路上。眼前出现了彩色的路标，上写“克劳迪奥·阿劳”，它指引我经过枫树、桦树、常绿树的丛林，在蕨类和灌木林中穿行。

突然，我来到了一座长长的、白色的、清爽的新英格兰式农场房舍，屋后还有一个宽阔的水池。三头法国种短腿猎犬的吠声向主人报告了我的到达。一位说西班牙语的姑娘到门口来迎接我们，把我们领到一间木结构的宽敞音乐室里，这房间的面积约有20×16英尺。屋子周围陈列着来自殖民地的古董，一只白猫睡在椅子上，一架大钢琴，地板上铺着一块彩色的厄瓜多尔地毯。墙上挂着两张受马提斯影响的南美洲抽象派图画。靠一面墙前摆着一架架的书。外国版本和书籍到处乱放着：舒伯特去世后出版的《降B大调奏鸣曲》放在琴架上，琴盖上是雅罗钦斯基论德彪西的书，巴伦内特尔版的李斯特练习曲，还有宇宙版的舒伯特奏鸣曲集。

当阿劳先生和我在安乐椅里舒适地坐定后，我提到了他惊人的读谱能力，因为我曾听说他在四岁时就能凭视奏弹出贝多芬奏鸣曲的一个乐章。

他说："我弹琴经常是靠视觉，不是凭听觉。那是一件令人奇怪的事。我自学认谱，以后开始视奏。在会识字母之前我就会认谱了。"

艾尔德（以下简称"艾"）：你是怎样开始弹钢琴的？

阿劳（以下简称"阿"）：我母亲上课时我很仔细地听，而且又听她弹奏——她弹得很美妙。是她触动了我想弹琴的思想，我就自学起来了。弹钢琴是我唯一的，最大的愿望，胜过玩玩具。家里的人没法让我离开钢琴，连吃饭都得他们喂我。以致后来，我明确了我一生中所想干的事就只是弹琴了。

艾：你没有受过系统的读谱训练吗？

阿：的确没有。肯定是通过自学得来的；详细情形我记不起了。只知道我忽然就会读谱了。

艾：你是一个惊人的天才儿童。在1908年你五岁时就举行了第一次独奏会，当时你弹了些什么曲子？

阿：我记得曾弹了几首较容易的肖邦练习曲，舒曼的《儿童情景》，贝多芬的《G大调六首变奏曲》。好像还有一首贝多芬的《回旋曲》和李斯特的《安慰》。

艾：真令人难以想象……作为一个天才儿童，你所遇到的是一些什么问题？

阿：大多是心理的问题。必须刻苦学习。没有时间按正常的方式发展。没有和其他孩子一道游戏的时间，不能像其他孩子那样生活。

艾：也许是和其他孩子相处和接触太多，会带来一些消极因

素，就是会把天才儿童同化得平凡无奇。

阿：确是如此。才上了六个月的学我母亲就不让我继续再上了，因为练琴时间不够。这以后，我遇上了一些很好的老师。直到现在也没有受到千篇一律、抹杀个性的教育。与众不同、独树一帜反成了我的毛病了。

艾：有很多青年钢琴家，他们的演奏非常相似。可能是因为他们受到过多的一个模式教育的结果。

阿：对，绝对正确。他们经常在一起，彼此认识，互相又是好朋友。他们一道弹琴，又互相提意见。这也是形成这一代的水平如此接近的原因之一。

艾：你是最近在巴黎举行的玛格丽特·朗国际比赛和维也纳比赛的评委。你对当时的演奏有什么看法和反应？

阿：那些年轻人中有很多是辉煌的技艺家，在某些段落里，他们都采取快而强的处理，仅只是为了获得惊人的效果而已。我曾在巴黎比赛过后说，他们似乎把音乐分两半：一半是和音乐很少关系的快速而辉煌的；另一半呢，就是他们觉得要有表情时的慢的演奏。他们中间有的人十分乐感，但是只在弹慢而柔和的句子时才用上他们的音乐素质。为了刺激听众他们会忽然快起来，响起来。还有使我感到吃惊的一点，就是需要弱时，他们都弹成极弱，以致毫无生气，使你听不出他们的句型来。他们变得很伤感。连篇累牍地使用弱音踏瓣。他们缺少理智；也达不到激动人心的效果。

演 奏 要 点

艾：解释及处理作品的主要问题是什么？

阿：尽一切可能去理解作曲家的意图，然后在这个基础上让你的想象力升华和飞跃。解释作品这一概念是由两个方面组成的，一方面是服从作曲家的意图；另一方面是解释者的世界观和人格在他对作品的认识中有血有肉地反映出来。这两者必须平衡起来。客观地说，例如把贝多芬写的Pianissimo弹成fortissimo那就 错了，这还能称作解释吗？

我经常说，处理和解释作品的关键是在作品所允许的范围内，把演奏者的想象力发挥到最广和最深的程度。把谱子当成神圣不可侵犯以致缩手缩脚，麻木不仁，或违背、不尊重作曲家的要求，这两者都同样是错误的。要以谱子为基础，我信服马勒的话："音乐不等于音符。"他的意思是：音乐超越于音符之上，寓于音符之中，存在于音符的字里行间。音乐无所不在——甚至存在于休止符中，有时休止符中有更多的音乐。

艾：你认为不同作曲家的曲子应该有不同的声音。是否仅基于力度而言？

阿：强，渐强，渐弱，特强，等等，肯定是不同的。例如，贝多芬的fortissimo和莫扎特或舒伯特的应有所不同。贝多芬的渐强比莫扎特的应该更强烈，更开放。有时，某些弦乐四重奏组在音质上把贝多芬晚期作品和柴科夫斯基的奏成一样，那是错误的。贝多芬晚期作品的音质必须是理性的，超凡入圣的。同样的颤动方式不能既适合贝多芬又适合柴科夫斯基。

艾：你曾经说过，在实际的旋律中"不应出现强度相同的两个音"。

阿：是的。歌唱者不会把两个音平平地唱出来，而是对每个音节和音高都加以不同层次的力度变化。绝对没有两个音是一样强的。

艾："两个音不能一样强"。这条规律适用于巴赫吗？

阿：关于巴赫，问题是乐器。1935年我在柏林举行了十二场独奏会，演奏了巴赫全部的键盘作品。后来，我坚定地认为钢琴这个乐器本身给演奏者带来了一些不属于巴赫的东西，这些东西就是它的音响太世俗化了。并不是巴赫没有感情，而是另一种感情——是精神世界的感情。例如《半音阶幻想曲》——就像和上帝对话那样，是永恒的。它是献给上帝的荣耀的颂歌，绝对不是人世间的音乐。

艾：如何把拍子在巴赫作品节奏中的重要性和莫扎特、海顿或贝多芬的相比较？

阿：在维也纳古典乐派的作品中，小节线的划分特别重要；但是，在巴赫的作品中，除了舞曲之外，小节线的划分就没有贝多芬的那么重要了。

艾：艺术家的演奏主要是为自己呢还是应该经常想到听众？

阿：应该去打动听众，而绝对不应该只为自己演奏。但是，你首先应该明确，你并不是去讨好听众。而是把你必须给听众的东西给他们。——通过你的人格把作曲家所要传递的信息传给听众。首先应考虑到感动听众的是作曲家的意图和作品的深刻含意，而不是表演。现在这整整一代人混乱的原因是由于他们首先考虑如何取悦听众。当然，产生这种倾向的原因和现在整个音乐事业变成了一个庞大的商业结构有关。但是在你的解释和处理中，应该发展那种和商业倾向对抗的精神。商业和艺术是两条不同的道路。

艾：哪种类型的手最适合弹钢琴？

阿：手指间的伸张度比手的长大更为重要。手指的长短和粗细应该适中，太长了会碍事，会造成弯曲和转动的困难。我的老

师马丁·克劳士在柏林曾多次听过勃拉姆斯的演出，据说勃拉姆斯厚而宽的手指常使他碰错音，会一个手指弹在两个音上面。

艾：谈谈你自己的手吧，阿劳先生。

阿：非常幸运，我的手的结构和比例都很好。我的大拇指和二指之间的跨度和大拇指到五指一样，可跨越十一个音。

艾：你还是个孩子时，是怎样练琴的？

阿：我练得很多，十二、十三岁时我已每天平均练琴九小时了。每天用二、三小时作技巧练习——双三度、双六度、八度、和弦，等等。后来，我改变了。因为我看到了技巧训练的危险性：就是使你把塑造音乐形象的手段和肌肉运动的手法割裂开来。

艾：你认为初学钢琴的学生应该作各种练习吗？

阿：啊！是的。但是，他们应逐渐通过所弹的曲子中的难点来扩大技巧范围。他们应该把经过句——例如肖邦和李斯特的经过句——当作快速的旋律来弹，而不是机械式的弹奏。我不再练音阶和琶音了。只练习从曲子中发现的难点。

艾：举行音乐会的当天你练琴吗？

阿：我把要演奏的节目过一遍，主要是从思维和理性上来加强记忆和新鲜感，并不是很强烈的练习。在演出的当天，我绝不作认真的练习，时间也不超过两小时。演出的前一日我练习曲子中困难的部分，但也练得不太多。

艾：练琴两小时后再上音乐会，你还能保持清醒吗？

阿：是的。假若举行音乐会的那天，我拼命地练六小时，那就会使我困倦。我的观点是不要浪费感情的力量——练习时我不太投入感情——以使我能在整个音乐会中，从开始就有新鲜感，感情专注。

艾：伟大的钢琴家们似乎都有一个共同点，就是在体力上都

有持续练琴很久的能力。

阿：能否持续弹奏很长的时间，还得看你用什么方法弹琴。弹奏方法僵硬的人自然比弹奏方法放松、每个关节都不紧张的人容易感到疲劳。我年轻时，有时不得不很快地练出东西来——练出合同指定的曲子，又承担不了失去合同的后果——以至练二十小时之多，为了把曲子准备好。我的体力没问题，从不因练琴而感到疲倦。

艾：你怎样保持放松？

阿：像游泳那样，深沉于音乐之中，让自己被音乐的洪流推动前进。让高潮出现，让感情奔流。这样一来，你就不会僵滞，不会抛锚了。如出现僵滞的现象，就说明你尚未和钢琴融为一体，还在各行其是。你应该和钢琴合而为一。所以你应该用整个身体弹琴，把整个身体的重量都输入键子里。

另一方面，我虽然为生理上的放松辩护，但仍认为巨大而内在的紧张和感觉仍然是存在的。伟大的钢琴演奏，要求你付出令人难以置信的、没有生理紧张的感情紧张。这似乎很简单，但并不简单。

艾：你怎样背谱？

阿：我首先把整个曲子都弹了，但并未想到背它，直到它融汇入我的身体中。我有四种记忆音乐的方式：肌肉、摄影、声音、分析。分析是最后一道工序，直到这首曲子已深入到我的肌肉、耳朵和视觉之后，才使用分析。我建议背谱困难和上台困难的学生在练习时只看一个版本，因为这会有助于他们的视觉记忆，会联想到已经弹到哪一页上了。

艾：在弹琴时，你还能看见音符吗？

阿：我能看见整个的一页，但来不及去看清每一个音符了。

我认为最重要的记忆方式是分析。能够确切而有把握地知道紧接着要弹的是什么，就等于具备了一个几乎不会失误的、有分析能力的记忆力——接下去是这个乐句的反复吗？接下去是渐慢吗？是转调吗？是离开某个调进入某个调吗？每个声部你都熟悉吗？你能凭记忆把左手的声部弹出来吗？能把赋格的各声部背奏出来吗？——这就是有分析能力的记忆力，是最可靠的。

艾：许多有才华的人使用了你刚才提到的四种记忆方式，但并未能像你那样掌握那么多的保留节目，你是如何积累的？

阿：总地说来，积累曲目的问题就在于不要懒惰。从童年时我就喜欢学新东西以积累曲目。我从来不喜欢总弹几支老调，总想在演出季节时尽可能多地弹奏新曲目。

我了解到，有许多十九世纪的伟大钢琴家的保留曲目范围很窄，只弹他们认为自己弹得好的曲子。但是从长远的角度去观察，这对艺术家的发展是不健康的。艺术家头脑里的音乐越多，就越能成为一个伟大的解释者。当我在三十年代开始演奏巴赫、贝多芬、莫扎特和舒伯特的全部作品时，我还希望进一步熟悉他们所有的音乐语言，不仅只熟悉他们的钢琴独奏曲，还有他们的室内乐、歌曲、歌剧、乐队作品以及一切一切。把某些独奏曲和室内乐或管弦乐作品相比较之后，它们就显得更明白易懂了。

艾：你还在研究新曲子吗？

阿：是的，只要有时间我就学习新曲子。我不想停滞不前，抱残守缺。我正在研究布列兹的第三奏鸣曲。最近刚研究了卡洛斯·夏维的协奏曲，这是一首很美丽的曲子。

艾：你认为，在普罗科菲耶夫之后，哪些现代作品可以列入保留曲目？

阿：这要以听众的水平来决定，各地听众的水平大不相同，

目前我觉得，不久的将来，勋伯格的《月亮上的彼得》一定会吸引很多听众。他的钢琴协奏曲正在成为钢琴家们的保留曲目之一。

推荐一些书

在较新的作家中，我喜欢鲁奇亚诺·贝利奥和克尔楚兹多夫·本德雷茨基。稍早一点的新作家中我喜欢伊利奥特·卡特尔——他的主要作品是钢琴协奏曲——还有舒伯特——我认为他的《普雷埃姆王》是一部杰作。齐默尔曼的歌剧《士兵》也给我留下了深刻的印象。对于斯托克豪森我们也不能轻视。一切较新的音乐都是一种新的体验。我们应该欢迎它们，而不应害怕去体验它们。其中会产生出一些全新的东西，是从我们今天认为和音乐全然无关的东西里产生出来的。

艾：有关钢琴演奏问题的书，你认为哪些有价值？

阿：在现代出版的书中，海因利希·涅高兹的《论钢琴表演艺术》（科隆的汉斯·格里格出版社1967年出版），写得很好。涅高兹是里赫特尔和基列尔斯的老师。在过去出版的书中，我很喜欢鲁道夫·布赖特豪普特所写的书，我想在德国的旧书店中还能买到。

艾：你同意涅高兹的“声音是对解释者的第一个和最重要的要求”这个论点吗？

阿：绝对不同意。每个作曲家所需要的音质都不相同。艺术家对每个作曲家所要求的音质要处理得正确。客观并不存在某位艺术家的音质很美这种事实。然而仍有很多钢琴家在处理钢琴演奏上从声音的观点出发。当然，每个解释者的声音应该是不同的，但是不应该事先给声音定下生硬的框框套套。若那样做就会导致

表面化。

声音是为解释曲子服务的。例如贝多芬的作品111结尾处的颤音，若你只考虑到用美丽的声音去弹它，能得到什么效果呢？但是若你头脑中有一个宏观的构思和设计，一切美丽的声音都会随之而来了。

有某些东西不应该用美丽的声音弹——贝多芬和勃拉姆斯的作品在某些时候需要用粗糙而生硬的声音，然而，肖邦和德彪西的就绝对不能粗糙了。

艾：你还愿意推荐哪些其他的书呢？

阿：车尔尼写的《论贝多芬钢琴作品的演奏》在美国由西奥多·普列士出版，这是一本很重要的书。车尔尼不仅把节拍机记号给了钢琴独奏作品的每一个乐章，也给了有钢琴参加的室内乐和乐队作品。但其中有些见解似乎离题太远，因此你必须对它加以分析、判断和选择。车尔尼可能加进了他自己的看法，已不完全是贝多芬本人的看法了。例如作品32之2的末乐章，车尔尼认为是贝多芬听见从房前跑过的马的奔腾跳跃声而得的灵感。

谱例1



我不相信车尔尼的这种说法。这个节奏型可能是由奔跑跳跃的马的启发而得来，但是整个乐章的气氛则完全是另一回事，远远超过奔跑的马这一境界。它给人以一种神秘的景象。作品31之3更适合于奔马的想象：

谱例 2



我想推荐的另一种书是科尔托版本的书，由沙拉伯尔特出版的。科尔托关于舒曼和肖邦的论述也极为重要。

巴杜拉－斯科达和约尔格·迪姆斯编订的《路德维希·凡·贝多芬钢琴奏鸣曲集》是威斯巴顿的布洛克豪斯于1970年出版的，对每一首奏鸣曲的校订都很细致而精彩。麦尔斯曼所作的论述贝多芬的《关于风格的综合研究》是一本很重要的书。汉斯·麦尔斯曼多年来担任科隆音乐学院的院长。遗憾的是德国和法国的书籍很少用英文出版。麦尔斯曼的这本书应该立即翻成英文出版才对。

老的库拉克版本的贝多芬第一钢琴协奏曲有一个精彩的序言，席默尔版却把它删去了；只在施坦因格拉伯版本里才找得着。读读它对于理解贝多芬时代的风格和演出实践都是非常重要的——颤音、装饰音——里面有很多值得吸取的东西。

我发现弗里茨·罗特希尔德写的《莫扎特和贝多芬时代的音乐演奏》一书也很重要。这本书是牛津大学出版社1961年用英文出版的。赫尔曼·凯勒的《巴赫的钢琴作品》谨一书也写得很好（彼得斯出版社1950年出版）。听说彼得斯出版社正计划出英文版，不知已实现否。

有一本关于德彪西的法文书很重要，是波兰音乐学家雅罗青斯基写的。它涉及德彪西的作品、生平、气质和影响。在英文书

中，我想爱德华·罗克思佩瑟尔写的《德彪西，他的生活和思想》直到现在还是一本关于德彪西的最好的书。——不是小传，是最近发表的两卷本。由麦克米伦公司出版。

艾：阿劳先生，你对教学的见解是什么？

阿：我认为教学工作是一种天职。我感到把自己已得到的东西和必须传递的东西传给下一代是我的责任。我用极大的爱心来做这一工作。讲解曲子时我先讲一个大轮廓，然后再讲每一个细节。我发现只给学生讲大轮廓是不够的。甚至讲解得很清楚也不够。学生们还不能把你所讲的运用到曲子中去。你必须帮助学生运用这些概念，绝不是靠弹给他们听听。学生们一旦有了入门的途径，就会自己进入其中了。

艾：你发现学生常会变得依赖你去解决每个细节吗？

阿：有许多学生依赖成性。教师变成了无所不知的偶像，有问必答。学生变懒了，总是等待教师作出应该怎样弹的决定而照此办理。然而，有一些学生却认为自己比老师懂得更多，不论老师说什么他们都不听。

艾：你有那种类型的学生吗？据说凡被选择跟你学的人都能得到奖学金，真是这样吗？

阿：曾遇到过。我要求学生对我提出问题，问我"为什么"。学生要求教师的教学具有说服力，这种要求是健康正常的。但是有一些学生只是在教师面前固执己见，强词夺理而已。关于奖学金，是真有其事。但是我的教学时间有限，每个季度只能带两三个学生。有时，像"贝多芬年"在波恩那样，我开设一些高级班。

艾：你在亨特学院举行的独奏会上，演奏了肖邦的《B大调夜曲》作品62之1。你对颤音的变化那一段演奏得非常动人。你是如何设计这一段，又是如何完美地把它弹奏出来的？

谱例 3



阿：我试图根据曲子的性质和语气给颤音以含意。甚至颤音的速度也应取决于语气。这首夜曲的这个地方，心醉神迷的气氛正在上升，事物都在飘动。颤音把旋律融化了，似乎要透过云层才能看得见旋律。某些颤音，像贝多芬晚期奏鸣曲的颤音那样，绝不能弹得太快。你听，竟有人把作品111里的颤音尽他们的可能弹快。贝多芬晚期作品的音乐语言在表现上已达到了超凡入圣的境界，颤音也变成了灵魂的颤慄。这首夜曲也有类似的情况，不过不十分超脱而已。不必把颤音的数字和踏瓣的更换固定。从物理的角度来说，踏瓣也颤动着。

对“热情”的提示

艾：关于贝多芬《热情奏鸣曲》第一乐章第17小节那些困难而突然出现的和弦，你曾说过“弹奏每一个和弦之前都要把手臂充分地举起，以获得充分的力量”。

谱例4



阿：是的。要用整个手臂的力量，不能只用手腕和前臂。把手臂当成一个整体举起来。有些和弦要用向前推起来的办法，也是要用上整个手臂的力量。

第35小节第二主题开始，要渐慢一小点以作为后面转为较慢速度的准备。我建议用大拇指滚动的方法弹那些重复的E音，2—1，2—1，2—1也是很好的指法。指法是个人的问题。然而用大拇指可以获得更激动的气氛，以及稍暗而更深沉的效果。激动不能变成机械般的。最好是选用大拇指——假若你能用的话。

第二主题出现之前的两小节，为了取得更安静的情绪可在右手的那些和弦前面透一口气。特别是在第35小节之前，需要一个更大的犹豫和迟疑。声音要像来自天上，是对悲剧性的困扰不安的安慰。

第二主题没有弱拍。它的四个小节形成了整个钢琴文献中最难弹的乐句。既不能表情过分，又不能平淡无味。要弹得有深度。

谱例5



第36小节有点渐强，♭B音有一点几乎感觉不到的延长，后面的G，♭A和♭E渐弱下来。第38小节的♭E也是同样的情况；这些声音几乎令人觉察不到，听众只感受到它的气氛，不能是矫揉造作的自由速度。要多换踏瓣，把有连音线的十六分音符的延音连线和十六分音符的节奏尽可能保持统一的感觉。它是这个乐章的基本节奏，因此必须自始至终贯穿在这个乐章里。

突弱后，第42小节的强音要放得开，要有上升和向前的感觉。第43小节是很热情的。假若你唱唱看，你就不知不觉地在♭B上有一小点渐强，然后又渐弱下来。

谱例6

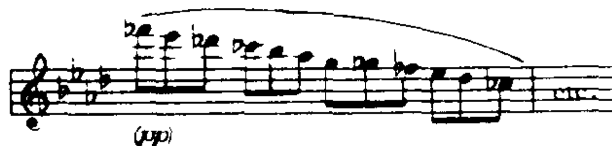


钢琴家必须用另外的手段来代替和继续钢琴所不能产生的效果。所以在♭A后稍等一下再柔和地重新开始以下的句子。

第44小节的颤音必须清楚，不能模糊不清。从一个颤音转到另一颤音时，后倚音绝不可太响。

第47小节的经过句不要太快。开始处一定要有某种神秘感——匍匐爬行，寸步难移，不要冲，要稳住。突然之间，转回头来，手足无措，徬徨、期待、恐惧、对未来的预感。

谱例7



第53和54小节，两个声部面对面相扑而来。右手的十六分音符要和左手的一样清楚。左手不能减弱，必须有力、沉重，每个音符都要强烈。几个♭F音要渐强到*sf*处。

在这一片矛盾冲突的中间，第59小节要避免加快。那些十六分音符要保持稳定，均衡地强调每一个音。第61小节开始的每个一拍的音型好像啜泣。从演奏上说，三个♭A音比谱上所写的要出现得稍晚一点——仅只是稍晚一点，否则就会变成夸张的效果。把三个♭A音想象成三声啜泣。

谱例8



艾：还有，也是《热情奏鸣曲》第一乐章“加快”处最强的那几个和弦，你说“不应该像‘填满的’八度”。我想其他的艺术家不会同意你这种看法的，他们认为，即使是在最强的经过句中，和弦的上一个音也应该突出来。

谱例9

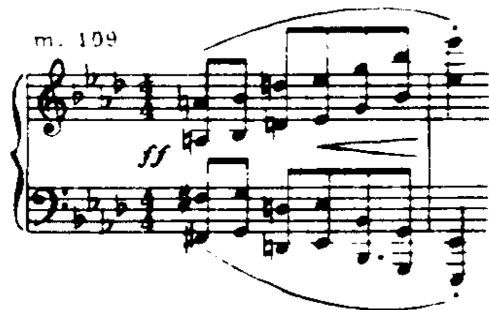


阿：我认为，和弦内声部的音和外声部的音同样重要。我主

张把这些和弦内声部的音弹得丰满，所有的音当成一个整体来弹，弹下去时，中间的几个手指弯起来，就可以更有力了。和弦之中若有某个音较为特殊，当然就应该带出来，但这种情形只能是一种例外。总的看法是，假若你把和弦弹成“填满的”八度，或是八度中间加音，那么，和弦就失去它本身的意义了。Zusammen Klingen（德语：共同发出之音）的意义也失去了。

艾：肖邦《f小调幻想曲》中难度极大的反向进行八度你弹得完全准确。这中间你有什么窍门或奥秘吗？

谱例 10



阿：我按照谱上所写的把这个地方弹成连奏，把三指和四指都用上。人们常把这个地方弹成非连奏（Non Legato），那是错误的，而且困难得多。

艾：你用手腕弹八度吗？

阿：绝对不用。我是用摇摆、颤动的方法弹，甚至像李斯特的《匈牙利狂想曲》第六首这样的曲子也采取这种弹法。这种弹法在速度上灵活自如得多。卡莉诺经常用这样的方式弹八度。我小时候曾多次听过她弹第六狂想曲；每次音乐会她都弹这首曲子。她也具有从布莱特豪普特那儿得到的放松和波动的概念。她在晚年时进行了再学习——我想是在她五十岁时——通过布莱特豪普特而改变了她整个的演奏方法。她的臂部非常美丽，穿着无袖的

衣裳，看上去毫无生硬紧张的感觉。

艾：爱德温·菲希尔曾说："拍子的概念是垂直的，和它前后的东西无关；然而，节奏的概念是水平的，它的能量联系到它前后的东西，而且它是形成音乐的弹性的因素"。

阿：说得真好。我也想说一点，就是"拍子"比节奏机械。切不可仅只根据小节而击拍；音乐的流动应该突破小节线的桎梏。

艾：贝多芬作品110的谐谑曲乐章是否弱起这个问题一直存在着争论。史那贝尔认为不是弱起，塔维和菲希尔则认为是弱起。

谱例11

阿：我认为是弱拍起，以小节为单位来数拍子，四小节为一组。

艾：肖邦的谐谑曲作品31，你也是以每小节为单位数拍子，四小节作为一句吗？

谱例12

阿：我并非有意识这样做。这首谐谑曲很明显是四小节一句。但是我觉得若按小节数拍子，就会使你弹得过分快。因此，我宁肯把每一小节数成很快的三拍“一、二、三”。

艾：你觉得节奏音型常被人弹得不够准确吗？

谱例13



阿：有时，音型被弹得过像准确了。节奏要很有弹性。从记谱的角度来说，节奏只是近似而已。否则节奏就会像马达那样机械了；我很讨厌那样的情况。然而，像舒曼的《交响练习曲》第四变奏曲——一首主要以节奏为基础的变奏曲——那样的节奏，当然应该弹得很准确。但是，另一方面，在浪漫派的音乐中，在一些情况下，节奏的变化会有助于表情。

速度和感情

艾：要注意哪些问题才能建立正确的速度观念？

阿：要经常考虑乐曲中最快的音符的时值，看看把它们弹得最快时是否会破坏音乐的气氛。像《热情奏鸣曲》这样的音乐，速度的变化绝对不能超过一定的界限。要有一个基本的速度，也要有一个转换到较快和较慢的标准限度——当然不是绝对的标准，只是相对而言。超过这个范围就变成歪曲和夸大，就会把曲子弄得支离破碎了。

没有过渡的准备就不应该改变速度。没有过渡就绝对不要快一点或慢一点，除非有记号表示，否则就绝不能忽快忽慢。脑子里面总要有一个基本速度。改变速度后要随时都能回到基本速度来。要像人的呼吸那样，兴奋时呼吸加快了，平静后又回到原来的状况。

艾：速度的渐变——如渐慢、渐快——都不应该从乐句或小节的起头开始，而应稍后一些开始，这已是一条规律了，你认为是这样吗？

阿：是的。学生们一看见渐慢记号，就立即慢下来。事实上，在写上渐慢记号的地方还应保持原速，再一点一点地减慢。渐快记号也是如此，不应该在写有记号的地方立即加快或减慢，而应先保持原来速度，再加快或减慢。学生们还会把渐强和渐快，渐弱和渐慢混为一谈，这也是不对的。托斯卡尼尼曾因他的乐队在渐强时往前冲而大发雷霆。

艾："Ritardando"和"Ritenuto"有何不同？

阿：至少，它们在原意上就有所不同。"Ritenut"的意思是速度的立即改变，"Ritardand"则是逐渐改变。在法文里是"Retenu"及"en retardant"。德文是"Langsamer"和"Langsamer werden"。

艾：乐曲与乐曲之间，或乐章与乐章之间，例如舒曼的《狂欢节》、肖邦的二十四首前奏曲等，你是如何掌握直觉和瞬间的感情变化的？

阿：要把你自己和曲子的情绪融为一体，然后找出转换到另一曲子的语气所需要的时间。乐章之间应该有一个完全停顿的时间，换口气后再继续前进。

肖邦的前奏曲是统一的整体。从它们所用的调子是五度循环

这一点来看，也可发现它们是互相从属的，因此我觉得应该把它们当成套曲来弹。它们是有组织的，每一首前奏曲都把下一首引出来。

艾：有些钢琴家常在某些曲子的结尾处冲得很快、很响；弹舒曼的《交响练习曲》时就是如此。假若他们不那么冲的话，这些曲子结尾的效果不是会更好吗？

阿：肯定会更好的。过去，钢琴家们演奏交响练习曲的结尾并不那么冲，这已是习以为常的事。今天则有许多钢琴家在一些曲子的结尾处用那么可怕的冲闯代替了稳定而有克制的高潮和胜利的气氛。

艾："反复"也许是我们经常遇见的问题。例如，你如何对待肖邦《军队波兰舞曲》里"A"段的六次反复？

阿：我"反复"的理由是：我认为作曲家在创作时必然考虑到曲式和比例；作曲家加上反复记号并不是为了传统习惯，海顿、莫扎特的时代也许是为了传统习惯。但肖邦写上反复记号我想他肯定是需要反复才写上的。

艾：你弹"反复"部分时，是否给予不同的处理？

阿：在德语中，"Tüftein"这个字的意思有"过分雕琢"、"故意卖弄"、"矫揉造作"等含意。不应该事先定出不同的框框套套，只应在曲子反复时让你的感情或直觉自然地流露出来。若在第二次或第三次反复时有了更生动、更新鲜的见解时，就听其自然发展。但是绝不要像某些艺术家那样在反复时左手弹得很响，右手却用最弱音，或者采取什么故弄玄虚的花招。我很憎恶这样的作法。

艾：你是否根据反复时是强的或是弱的而变化力度？

阿：我想——从体力和气氛上——为第二次出现，为真正的

结束留有余地。

艾：在莫扎特的《土耳其进行曲》的第三段结束处，当学生反复到强奏时，你要求他用强奏，当学生要接到下一段时，你要求他用渐弱吗？

谱例 14



阿：不，不要这样。在过渡到下一段落时采取渐弱的手法可能也是一种故弄玄虚的方式。这里出现了转调等等情况，所以我宁肯结束得强烈一些。这一乐章的构思就是一块一块的，像是一部由声音构成的阶梯，因此在转调和力度变化之间不要含含混混，模糊不清。

艾：自然啰，当第一结束包含着乐章里别的地方所没有的新素材时，你可能会反复的，舒伯特去世后发表的《$^{\flat}$B大调奏鸣曲》，中板开始处的第一结束可作为例子吗？

阿：千万别省掉这样的反复。这个第一结束中有这首奏鸣曲里最好的音乐。肖邦的《b小调奏鸣曲》也要这样处理。这些反复大都被略去了。在我听过的舒伯特这支曲子的演奏中，我想不起有人反复过。

艾：米拉·赫斯。

阿：她反复了吗？她太好啦。

艾：而且，这一乐章她还弹得很慢。

阿：太好啦。这个乐章总是弹得不够慢。解释者和听众又不

够耐心。听众又没有全神贯注地去接受音乐。只要他们的思想不开小差，他们就会愉快地接受反复的这段崇高的乐思。“长度”并不是一条评价音乐的标准。当我听见有人说“啊，太长了。”时，我就向天花板挥动拳头。对，听众感到它太长，是听众的缺点；是由于他们的音乐素养和欣赏水平不高。欣赏舒伯特这样的作曲家的作品是需要时间的。假若你任意删掉其中的东西，就变成亵渎神圣了。

期待中的新版本

艾：你编订的《贝多芬奏鸣曲集》的新版本怎么样了？由谁出版？和其他的版本有何不同？

阿：由美因州法兰克福的彼得斯出版社出版。出版者曾详细而全面地研究了其他各种版本及原稿。所以，从原稿本的角度来看，也许我的版本比其它各种版本都好，甚至比亨勒版更精确。例如，在对分句的看法上，亨勒版认为一个句子在第二次出现时，分句方式不同是贝多芬粗心大意造成的，因而把它改成一样以使之符合逻辑。我和亨勒在这个问题上曾有过争论。

我认为我们所需要的是事物的本来面目。贝多芬具有巨人般的自由：他能随时随地任意地改变分句的方式。为什么非要他使分句的每一次出现都一个样子呢？句子的每次出现有一点小小差异是符合贝多芬的性格特征的。彼得斯出版社曾经和我通信并辩论涉及每个断奏这样细小的问题，从结构准确的角度看，我的版本也尽可能和“原稿本”一样可靠。

在需要的地方我都加上了指法；但是贝多芬定的指法我都保留下来了。贝多芬本人定的指法很少。我还为一般水平的演奏者

安排了一组指法，也推荐了——不是强加于人——我自己使用的指法。对力度记号的使用我非常严格；本来没有记号的地方要加上力度记号时，我用括号表示是新加上的。在一些没有注明应该用连奏或断奏等等奏法的地方，我也用符号介绍我自己的处理意见。

最后，我还将出一个单行本谈谈我对解释和处理的建议，每个乐章和整个奏鸣曲的性格，乐章和乐章之间的关系。我还记上车尔尼和我自己所标的速度。所有的颤音和装饰音都是按十八世纪的演出实践而注释的。第一集预定在1972年出版，第二集希望能在73或74年出版。

艾：我发现你演奏某些乐章，例如作品7的末乐章时弹得很严肃。你不认为这个乐章基本上是轻快的吗？

阿：不是这样，实际并非如此。通常这首奏鸣曲的末乐章被称为“可爱的乐章”，贝多芬本人也同意这个称呼。我认为不应把它弹得太轻巧了，而应弹得具有女性的、亲切的感觉。我把作品7看成第一首具有悲剧性的奏鸣曲。

艾：你认为贝多芬有幽默感吗？

阿：这是一个很困难的问题。我个人认为，音乐和幽默毫无关系：幽默和语言文字相联系，音乐则和感情相联系。人们通过联想，发现在某些情况下，音乐的进行中具有滑稽的成份。但是，我不同意在音乐里提到幽默，除非是间接提到。

艾：在肖邦的《f小调幻想曲》中，你根据什么理由把第二个进行曲主题的结尾乐句弹成渐弱？

谱例15



阿：我似乎觉得在肖邦的音乐中有一条由他的个性形成的规律，就是在高潮之前先要形成低潮。所以在很多情况下，你应该把高潮上的音，最高的音，弹得柔和一些，而在贝多芬的作品中，这类音要更向上，更响亮。按照这种方式而作力度变化上的分句也和男性化及女性化有关。按照琼格（瑞士心理学家，弗洛伊德的追随者）的见解，肖邦的anima（灵魂）是非常强烈的，这是他的灵魂女性化一面的表现。女性化的倾向使肖邦的音乐产生优雅、精致、细腻的效果。必须避免四平八稳、僵直生硬的感觉，对节奏也是如此，肖邦的节奏只要有一个大轮廓就行了。

艾：肖邦的踏瓣记号是否不像贝多芬的那样准确、严格？

阿：在标记踏瓣记号上，肖邦并不那么系统化；他有时这样标记，有时又那样标记。好像是在即兴创作。所以我才斗胆提出和他所标记的不同的建议。

艾：哪一个版本最明确地反映了他的踏瓣记号？

阿：帕德列夫斯基版或称波兰版。我曾把这个版本和肖邦手稿的影印版作过比较，发现有时帕德列夫斯基版作了一点小改动。但是总地说来，它和亨勒版一样，非常准确可靠。我并不觉得科尔托反映了原来的踏瓣记号；他只是提出了他自己的建议。

贝多芬所写的踏瓣记号，就应非常重视。他很少写踏瓣记号，所以必须坚决按他所写的去用。然而从对手稿和对法国、德国和英国版本的研究看来，肖邦似乎在不断改动他的踏瓣记号。他用铅笔标上，但教学时又改了，这证明他在不断改动。换句话说，

从演奏的各方面看，演奏肖邦比演奏贝多芬有更多即兴的余地。从舒曼所写的踏瓣上看，说明他要求多用踏瓣，快换踏瓣。在具体的变换上他让演奏者自行处理。

艾：舒曼作品的最好版本是什么？

阿：克拉拉·舒曼版之前出版的那些早期版本。可以在德国的旧书店里得到。在细节上这些版本有所不同，速度则和克拉拉·舒曼的有显著的差异。亨勒版也很好。

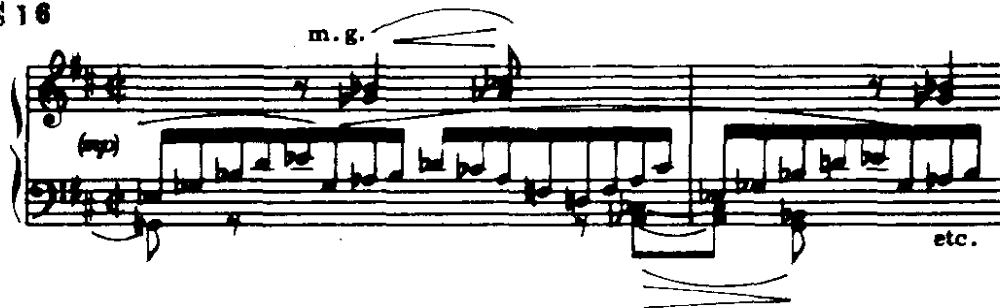
艾：要怎样才能把李斯特演奏得雄伟壮丽？

阿：今天，你需要勇气去尽一切手段把李斯特的音乐用巨大的感伤和表情，甚至夸张的表情弹出来，几乎是戏剧般的方式。有一些钢琴家用旧的观念去解释李斯特的作品，把它们演奏得平淡无奇。这才真的使李斯特作品变得不堪入耳了。

这就像演希勒的戏一样，演员们若感到难为情并像日常生活那样说话，希勒的戏剧就成为令人厌倦，不能容忍的了。同样，演奏李斯特作品时，你必须千方百计地做到戏剧化的表现，特点和个性，及对比冲突。每个经过句都要有表情。为了把李斯特的音乐弹得地道，你必须真正地信仰和崇拜他才行。

应该遵守李斯特原来的标记。例如，《b小调奏鸣曲》的第三页上，李斯特写了渐强、渐弱，渐强、渐弱——但是从来听不见有人按这样的要求演奏：

谱例16



今天的演奏家们似乎不遵守原有的标记。在演奏李斯特时，你别为很有表情而感到羞愧。

对李斯特的崇拜热时起时落。在今天的德国，欣赏李斯特的人非常之少。在苏黎士，人们几乎不要求你弹李斯特。然而在巴黎、伦敦和纽约，李斯特音乐的听众却越来越多。这真要感谢上帝。

艾：拉赫曼尼诺夫的协奏曲越来越受人们欢迎，你对它们的看法是否有所转变？

阿：人们为这些动人的旋律欢呼。大量的音符和辉煌的结束极有效果。然而我觉得，比起严肃音乐来，拉赫曼尼诺夫的音乐更接近于戏剧音乐或电影音乐。

艾：谈到鼓掌喝彩，你觉得听众在协奏曲第一乐章结束时鼓掌欢呼是错误的吗？

阿：当我年轻时，听众们经常对第一乐章鼓掌喝彩。例如，亚瑟·尼基什指挥演出交响曲时，第一乐章后经常受到巨大的喝彩。还有，勃拉姆斯的协奏曲第一乐章之后也经常受到喝彩。我觉得作曲家们指望喝彩——你看，勃拉姆斯《d小调协奏曲》之后那巨大的高潮，真令人难以置信。当我欣赏《d小调》时，我简直抑制不住自己。这种本能爆发出来变成鼓掌欢呼。我相信作曲家们是不会介意的，因为听众们总是在欢呼喝彩。“不喝彩”是由英国人开始的。

另一方面，作品111结束时绝不应该喝彩。在威尔士的卡迪夫大教堂我演奏了四首贝多芬的奏鸣曲，用作品111结束。我从来没有举行过比在那儿更高兴的音乐会——钢琴是摆在教堂的中间，使你在想象上和感情上觉得和一种超凡入圣的气氛得到了交流，真是难以置信。在这种情况下，鼓掌喝彩就会大煞风景地破坏这

样的情绪了。我觉得节目单上可以提出：作品111，请勿喝彩；勃拉姆斯协奏曲，喝彩者自愿。

唱片及一系列的录音

艾：你录了很多很多唱片。在录制时遇见的问题是什么？

阿：应该和在音乐会上的弹法稍有不同。在音乐会上可行的事，在录音时却不行了，例如，自由节奏的范围；假若你照音乐会那样处理自由节奏，在唱片上就会显得过分了。这是问题的一例。

另一个问题就是必须演奏得完整无误；若是有一点点错误或中断就非得改正过来。把改正的地方配置上去是很困难的。早期的唱片录音，你必须保持四分半钟毫无差错。又不能修改，毫无办法可想。所以，尽力弹得毫无差错已成为我的习惯。我必须全神贯注以使我不弹错一个音。直到今天，我还设想我是在旧时代，仍然坚持不懈，全神贯注地录制完美无瑕的唱片。我也坚持只作一点点绝对必须的改正。尽可能持续不断地录制下来，可使乐思连贯，流畅自然，并富有生气。当然，也有一些艺术家是一小节、一小节地录下来的。

艾：你曾经一遍就录好过吗？

阿：你知道我和奥曼蒂及费城乐团录制的李斯特《第一协奏曲》吗？那就是一遍录好的，连一小点改动都没有。《锤式钢琴奏鸣曲》的慢板乐章也是一遍录好的。我记得作品110和作品 2 之 3 也是一遍就录好的。

艾：刚才你说，假若像在音乐会上弹那么多自由节奏，对录音就会感到过分了。那么，演奏平淡的钢琴家的录音效果是否相

反会好些？

阿：确实如此。有人听录音只是娱乐性质，没有带来干扰，他们可以边听边看书。

从某种意义上说，完整无缺是毫无意义的。你听某个歌手的录音，其中有一个音唱走了调，听过多次后，你还会等着想听那个走调的音呢。所以灌唱片时别弹错音。制片人坚持这一点是很对的。但对于音乐会，完整无误就没有多大的意义了。

艾：在你的录音中你最喜爱的是哪些？

阿：也许是和伯纳德·海廷克为菲利普斯新录制的两首勃拉姆斯的协奏曲；舒曼的《f小调奏鸣曲》《幽默曲》《交响练习曲》升(包括去世后发表的五首变奏曲)；还有李斯特作品的新的录音，特别是有他的奏鸣曲的那个部分。但是我从来不听我自己的录音，录完后，我就把它束之高阁了。

艾：你曾经在演出时遇见过什么有趣而意外的事故吗？

阿：在科隆，和乐队合作演出李斯特的《死亡舞蹈》之前，我忘了给钢琴的轮子上锁。演奏时——我弹得很带劲——我发现钢琴向大提琴手的座位方向移动，大提琴手们都面带惊恐地向后退，直到把钢琴固定下来。那真是一个有趣的场面。

艾：末了，为了解决学生们在钢琴演奏上的困难，你还有什么指教吗？

阿：我想劝告学生们和青年艺术家们丢掉互相竞争的思想，因为它会在日后产生各种精神上的疾病和障碍。我想建议年轻的艺术家们，要记住作为个人和作为作品的解释者是一个整体。不论大的、小的或深刻的艺术使命都是属于他们自己的。最重要的事是要履行他们自己的人生使命。具有创造性的使命——不是取悦任何人，而是“走自己的路”。



鲁多尔夫·塞尔金

鲁多尔夫·塞尔金

（1970年 2 月25日及 7 月 2 日采访）

我第一次采访鲁多尔夫·塞尔金是在费城的克尔蒂斯音乐学院；这个学院有一座维护得很好的、砂石结构的四层楼房，在雅静的里顿豪斯广场的一边。建筑物的入口因精致的雕刻和三个圆拱门而驰名；它的内部则有木制护墙板，东方地毯，图画，以及众所周知的音乐厅，非常现代化的乐队排练厅和排练室。

塞尔金先生刚到达后我就对他说："这里的气氛似乎不像朱丽亚德学校和巴黎音乐院那样紧张。"

"别误会，"他微笑着回答说，"我们要求学生可严格啰。"

塞尔金先生请我到马尔波罗去完成采访工作，他们在那儿的工作和学习也同样紧张。马尔波罗音乐节在马尔波罗学院的校园中举行，学院位于维尔蒙特的马尔波罗群山中翠绿的山谷里。有一些白色屋架的乡村小屋作为琴房和排练室，为非正式而水平很高的演出之用。还有一座高拱顶、木结构的现代化的宽大音乐厅供周末音乐会之用。每周都有音乐会，由音乐家们自己选出的七十多个节目在这里彩排。这里有二十四台大钢琴。

鲁多尔夫·塞尔金是一个非常有礼貌的人，他很机智、热情，对人体贴入微，而且身体很健康。他有一副愉快的笑容，健步如飞。他的手和手指都大得出奇，手指间的伸张度也很宽——"是的，我能跨十度，从D到升F"——他的身材比你想象的更高大。

他的性格从他快而神经质的行为中表现出来，他会突然说："让我们干这个吧！""别干那个吧！"

在费城，我们是在一家幽雅而有家庭风味的私人俱乐部吃的午饭；在马尔波罗，是在一家宽大的餐厅里，塞尔金先生和来参加音乐节的艺术家和学生们像一家人那样亲密无间。

午餐时，我们谈到了瑞士。

塞尔金（以下简称"塞"）：你曾在苏黎士音乐学院跟华尔特·弗列学过钢琴，对吗？最近我曾见到他；他是一位很好的钢琴家和音乐家。……苏黎士交响乐团很不错；他们的前任指挥沃克玛尔·安德烈总是对我很好……你听过里帕蒂吗？……你说过瑞士德语吗？啊，他们绝不放过你。我在巴塞尔住过很长时间，但我说的瑞士德语还会引起他们发笑。他们非常乐感，苏黎士是一个举行音乐会的好地方。

艾尔德（以下简称"艾"）：我将删掉我们谈话中有关我个人的那些部分。

塞：不必嘛，应该放进去。我觉得那会使每个人都感到更亲切。你觉得对不？我强烈地感到应该如此。在人性的问题上一定要充分强调才行。

我们又谈到巴黎：

塞：有人说法兰西的听众并不乐感。我不同意这种看法。法国人对每个音符都作出反应；他们知道你演奏得是否真好。他们很敏感——他们能意识到在音乐演出中出现的不同凡响的东西……当克尔蒂斯学院要补充理论教员时，我问到娜迪亚·布朗热是否有值得推荐的学生。她说她有三个很杰出的学生，现在这三个人都还在克尔蒂斯教学，都入了美国籍。

艾：我曾跟洪尼格尔夫人学复调，她的丈夫就是著名的作曲

家洪尼格尔。她是一位优秀的钢琴家和教师。在考复调和赋格时，校秘书把我们每人锁在一间房间里，还把钢琴封上。我们带上中饭写了一整天的八部合唱、赋格，以及其它作品，写完后就交给门卫。你们在克尔蒂斯也采取这样的考试方法吗？

塞：啊，没有，还没有。不过你提醒我想到托斯卡尼尼告诉我的一件事，是他年轻时在帕尔玛音乐学院的一次遭遇，他们把他锁在一个房间里，要他练习大提琴。然而，这就没法上卫生间了，他就把小便排在他的大提琴里面，到上课拉给他的老师听时，小便都流出来了！

我们又谈了一些杂七杂八的事。

艾：你在最近的一次欧洲之行中在哪些地方演出过？

塞：在柏林和柏林爱乐乐团合演了贝多芬的协奏曲。乐队非常之好……

艾：你在俄国演出过吗？

塞：1920年后就没有演出过了。我会见过格拉祖诺夫……

艾：你觉得听录音对学生有好处吗？

塞：具有高度个性和特点的演奏，可能在艺术效果上是成功的，但是对学生的帮助不大，还是尊重作曲家意图的那种演奏对学生的帮助大得多。

艾：你的儿子彼得弹了很多现代音乐。

塞：是的。例如最近他和肖（Shaw）合作，在亚特兰蒂克市及其他地方演出了勋伯格的协奏曲。他是一个非常有天才的钢琴家。虽然我是他的父亲，我还得说他是我遇见过的年轻一代中最有才能的人。他是一个只有二十二岁的非凡的家伙。

在费城，午饭后，我们在克尔蒂斯学院二楼塞尔金先生的工作室里愉快地交谈；在马尔波罗，我们是在邻近马尔波罗校园的

塞尔金先生的白色木结构的家中交谈。我准备问塞尔金先生很多问题：他的学习过程，工作习惯，艺术观点，以及演出巴赫、贝多芬、舒伯特和肖邦作品时的想法。下面是我的问题和评论以及塞尔金先生友好而有趣的回答：

他是如何开始学习的

艾：塞尔金先生，你出生在何处？是如何开始弹钢琴的？

塞：我于1903年3月28日生在捷克斯洛伐克的名叫艾格尔（Eger）的小城，该城现在属于奥地利。艾格尔地处捷克的西北角，靠近德国边境的北巴伐利亚，现在改名叫彻布。它是一个美丽而维护得很好的城市，有一个十五世纪遗留下来的巨大广场和一些美丽的古代城堡的废墟。我刚刚收到一位朋友从那儿寄来的照片。我就是在一栋那样古老的房屋里出生的。

在能够记忆之前我就开始弹琴了。是我父亲要我弹琴的。他是一个歌手，但是放弃了唱歌来教他的八个孩子。他试着教我们每人学小提琴或钢琴。我讨厌小提琴；嫌它离我的耳朵太近了。

艾：你第一次公开演出是什么时候？

塞：是在法兰申斯巴德——我不知道它的捷克名字。这是一个像马利恩巴德和卡尔斯巴德那样的温泉区，离艾格尔不远，当时我大约五、六岁。我弹了一些从斯蒂芬·海勒的《倔强的小家伙》中选出的小曲子，还有舒伯特的《降E大调即兴曲》作品90之2。

艾：你记得海勒那些曲子的作品号码吗？

塞：记不得啦，只记得每首曲子的曲名下面有一首用法文、英文和德文写的小诗。记得我父亲先用上面的几种文字把小诗给

我读一遍，然后又用俄文读一遍，因为他是俄国人。真不巧，我只懂德文。我觉得海勒的这些小曲还有用处，虽然我已见不到这些谱子了，它们是针对初学者的简易小曲；当时，我感到它们对我来说似乎不那么容易，但也不是困难到克服不了的程度。

艾：你五岁就弹舒伯特的《降E大调即兴曲》的确不太容易。

塞：看是怎么弹的。可能我演出时弹得不太快。

艾：跟你父亲学习后，你又在何处跟谁学的？

塞：本来安排我到布拉格学习，那是离我们最近的大城市，但因我太小了，不能入学。刚好这时我父亲领我到比尔森去听维也纳的钢琴家格伦费尔德的音乐会；阿弗列德·格伦费尔德是得到大家敬爱的钢琴家。我弹给他听后，他说我应该到维也纳去跟他的朋友——伟大的教师——理查德·罗伯特教授学习。所以父亲就带我到维也纳去给罗伯特教授当私人学生。罗伯特教授的确是一位伟大的教师。当时我九岁。罗伯特教授让我在一家人那里寄膳宿。虽然我在学习，但感到很寂寞。

我在维也纳遇到了乔治·斯瑞尔；他也是罗伯特的学生，是一位很成熟的钢琴家，在那个时候他是技艺超群的；他还写了一些交响曲。他和他一家人对我都很好。我们几乎像兄弟那样亲热；他十五岁，我九岁。我和斯瑞尔的友情一直是非常特殊的。我先跟约瑟夫·马克斯学理论和作曲，然后跟阿诺尔德·勋伯格学习。

艾：你记得你在维也纳的首次音乐会的情形吗？

塞：我在维也纳举行第一次音乐会时是十二岁，当时和维也纳交响乐团一起演出。我弹门德尔松的《g小调协奏曲》。埃曼努尔·福尔曼演奏海顿的大提琴协奏曲；他的兄弟西格门德演奏了维奥蒂的小提琴协奏曲。然后他们二人合演了勃拉姆斯的双重协奏曲。我现在觉得他们当时演奏勃拉姆斯似乎不可能，——因

为那时他们太年轻了。福尔曼是一位惊人的演奏家，是我所认识的最伟大的艺术家之一。

练 习 和 技 巧

艾：你怎样练琴？

塞：我是按老办法培养出来的。我总是练习音阶和琶音，这些东西我可能用得着，但并非经常有用。我发现需要练习音阶和琶音是因为在任何时候和任何程度下你都需要它。演奏室内乐比演奏大型独奏曲时肌肉用得少；在某些室内乐曲里，你必须和其它乐器调整配合——例如，大提琴在低音音域或其它音域时，和作为大协奏曲的独奏者、甚至和独奏奏鸣曲相比较，肌肉用得较少，所以，假若你今天演室内乐，明天演独奏会时，你必须保持基本练习。

我的练习时间很长，总是练好几个小时。练了五小时以后，觉得手逐渐活动开来了。音阶我要么弹快的，要么就慢弹——绝对不采取中间速度——还要有表情：渐强、渐弱、连奏、轻快的、断奏，每个调都要练，还要练三度六度。我还要求平稳均匀，手指有控制、速度和准确性。演奏者有责任用各种方式练习音阶作为演奏时的基本保证。

前些天卡萨尔斯在克尔蒂斯学院向学生们讲到在大提琴上练习音阶和琶音的重要性。当然，音阶只是基本练习中的一种。每个人有自己的一套练习和练习曲。例如，有人天生就能弹奔放而快速的八度。很不幸，我不是这种类型的人，因此我得练习八度以保证速度，练得比实际需要的稍快一些。这就是我感到在音乐和运动中都同样重要的问题之一——正是唐纳德·托维称为“音

乐中的体育训练”——在训练时，要把一切都弹得比实际需要的要响、要快，这样一来，你就可在各方面留有余地了。

我受过很好的训练。我不得不学习一些你们称之为废料的东西，但我一点都不感到遗憾。我弹了一大堆莫舍勒斯、胡梅尔、塔尔贝格、卡尔克布伦纳以及李斯特，然而车尔尼只弹了一点点，没有弹哈农。我的老师也有他自己的练习。

艾：约瑟夫和罗西娜·列文坚决认为在弹八度时，中间的三个指要弯曲起来向内收缩，你的看法呢？

塞：我看应取决于每个人自己的手。若你手指太粗大，就可能会碰在两个音的中间。是否把手指向内弯还得由速度来决定。这样的弹法也许对柴科夫斯基协奏曲第一乐章的快速八度是很好的办法。

对类似列文夫人那样好的教学体系和技巧培养，我是非常信服的。然而从这一点出发，我也相信要根据自己正在学习的曲子和自己正在创建的方式找出自己的道路。没有任何两个人是相同的。对技巧的要求是无止境的，需要你毕生的努力。有时我发现了某些本来不理解的事，使我感到我这一生是多么愚蠢的傻瓜啊。

艾：你认为可以把技巧的重要性强调到损害音乐的程度吗？

塞：我觉得假若你是真地热爱音乐，就不会把技巧强调得过分。若你真是天才，就不会在技巧上费太多的功夫——你的音乐感受照样能表现出来。这就是法国学派和德国学派的见解。我现在不太了解德国学派的情况，但是过去德国学派某些人在解释和处理时习惯于强调丰富的感情和深刻的乐感，却不太注意技巧。然而，假若连贝多芬的《G大调协奏曲》里的颤音也弹不均匀，深刻的乐感有什么用处呢？

艾：我觉得在巴黎音乐院有的班上，过分强调技巧和指法，

以致使某些学生的音乐本能僵化了，至少是得不到发展。

塞：我觉得强调技巧不可能扼杀乐感。相反，技巧总是强调得不够充分。总之，学生不是学院的囚犯；他们在课外也可以搞音乐。他们有朋友；他们可以参加音乐会。他们几乎可以听到所有主要艺术家的独奏会，还别提听录音了。

我不喜欢提“强调”技巧这个概念，因为“强调”似乎带有贬意。我坚信所有的听众都愿意听到人类可能弹奏出来的最正确的音符。

据我所知，法国人和俄国人给了他们的演奏者第一流的技巧训练——包括理论培养。当我看到关于莫斯科比赛胜利者的报导时，我深信他们的胜利是必然的。过去，德国学派也非常著名，但我的意思是深刻的情绪和乐感并不能掩盖贫乏的技巧。

艾：然而，德国学派的艺术家中，曾经出现过世界上最伟大的技艺家和解释作品的权威。

塞：我不知道你所指的是谁，但是伟大的艺术家之所以伟大，并不是由于他的学派的关系，他早期所受的训练也起不了多大的决定性作用。

艾：我认为亚瑟·鲁宾斯坦的演奏中有较大的德国学派的影响——从他手指的动作，对莫扎特、贝多芬和舒伯特的解释中都可看出——比一般估计的要多。他曾经跟海因利希·巴尔特学过，而且八岁到十五岁时住在柏林。

塞：然而你看，鲁宾斯坦是一个典型的、国际的、伟大的艺术家。

艾：还有里赫特尔和基列尔斯的老师海因利希·涅高兹也和鲁宾斯坦同时在柏林跟巴尔特学过。读了涅高兹《论钢琴演奏》一书后，我对他的“德国学派”的教学感到惊异。

塞：你觉得那是德国学派吗？我觉得那是典型的俄国派。你看我们的看法有多大的差异，虽然我想不至如此。

艾：我曾经考虑过列文属于俄罗斯学派，然而我觉得他和涅高兹不同。

塞：尔说得对。要概括地说就可能有错误，在技巧学派上也是如此。

记　忆

艾：你是怎样记忆的？

塞：我用回忆的办法——无意识的。过了一定的时间，曲子就牢牢地记住了。记住曲子和记住曲子上的记号是两回事。你奏出一个渐强，但拿不稳是你自己的处理还是贝多芬写下的。你觉得好些东西都是谱子上有的，然而事实上却不然。所以必须用谱子来校对你的记忆。

当我演奏类似巴赫的《戈德堡变奏曲》、勃拉姆斯的《亨德尔变奏曲》、肖邦的《前奏曲》或《练习曲》、贝多芬的《锤式钢琴奏鸣曲》或《迪亚贝利变奏曲》，以及雷格尔的《巴赫变奏曲》等作品时，记忆没有问题。但必须保持记忆。

我演出时从来不看谱子。然而，别人看谱演出我觉得也没有什么不对，因为过去的人总是看着谱演奏。米拉·赫斯看着谱演奏我觉得很自然，并不妨碍我。过去还有克拉拉·舒曼——据我所知他们都看谱演奏。

反过来，若不需要看谱，又何必非看不可呢？我学会一首曲子后，就记住了，没什么问题，所以就不必看谱演奏多此一举了。感谢上帝保佑！

当然，并非所有的记忆都是不自觉的。有某些东西仍必须回忆才行。可以试试有意识地把曲子分析分析。不了解曲子的结构就不可能演奏它。

艾：手指记忆是怎么一回事？

塞：手指记忆是一件很恼火、很危险而又靠不住的事。对我来说，可能是灾难性的，因为我不断地改变指法，一时的冲动、钢琴的条件、音乐厅、情绪、睡眠状况，等等，都会影响我的指法。

艾：你离开乐谱进行钻研吗？

塞：你知道那是怎样一回事，是乐谱来研究你。你简直不能入睡，它紧跟着你。刚发生这种现象时，我觉得是一种折磨。后来，我学会了把它看成一种享受。有一次在谈到这种现象时，托斯卡尼尼对我说："那不是折磨而是奇妙的感受，还有什么东西比美丽的音乐在你的脑子里萦绕更美好的呢？"自然，记忆和表演是并行的，二者我分不开。

记忆的技巧是可以通过一页一页地学习而获得的，我想。但是我对这种记忆方式很陌生，所以我说不清楚。甚至对之难以想象。但是我知道有的学生是用这种方法记忆的，甚至一个乐句，一个乐句，或者用别的方式记忆。

如何解释曲子

艾：塞尔金先生，你解释曲子的公式或方法是什么？

塞：我觉得艺术是没有什么公式的，也没有什么专门解释或处理曲子的方法。假若出现了什么方式，艺术就不再成为艺术了。你可用处理室内乐的方式处理莫扎特的协奏曲；拉赫曼尼诺夫则

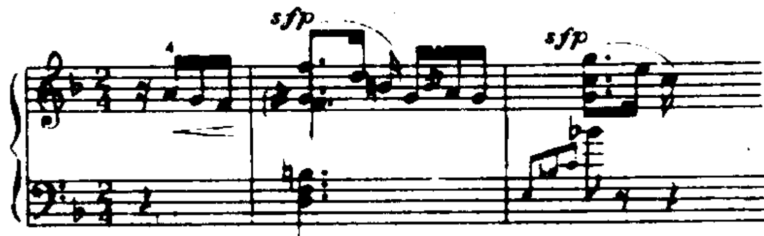
与此极少相似之处。但不能把室内乐的处理和纯钢琴艺术的处理截然划分开。

而且，我不相信只有唯一的一种处理方式或技巧；对不同的作曲家，甚至一个作曲家的不同作品，都需要用千变万化的技巧。假若你在处理、技巧和“学派”上方式单一，就成了作茧自缚；就会损害伟大的艺术作品。

艾：你曾经用文字表达过乐句的气氛吗？

塞：我没有专门去寻找文字来表达乐句。对我来说，结构、和声和乐句是一个整体。史那贝尔认为舒曼《协奏曲》第二乐章的第三句“像小鸟一样自由自在地歌唱”

谱例1



史那贝尔的表达是非常确切的。但对他来说，“小鸟歌唱”的感受就比我更多。若你不提出这个问题，我就绝不会想到并提起这件事。我把这件事告诉你，你不会介意吧。

艾：绝对不会。我知道你和史那贝尔相识才提出这个问题的，在用文字表达乐句这方面，史那贝尔可算一个奇才，对吗？

塞：是的，这我知道。史那贝尔的一切处理都非常有个性，非常奇妙。我是受他影响的许多钢琴家中受影响最深的一个。我很幸运；他对我非常好。

记得我在柏林举行首次独奏会时——当时我十七岁——只有十五个听众；史那贝尔是其中之一。他从不放弃一场我的音乐会，

总要到后台来。总要说一点令人愉快的和严肃批评的话。我绝不会忘记他对我的友情。他有时呆在那儿半小时甚至一小时，谈到我刚演出过的曲子，问我为什么要那样弹，用相反的办法不是会更好一些吗？问我是否考虑过这样，等等。

艾:鲁宾斯坦告诉我说:"在有的音乐会上你很激动,有的却并不令人激动……我事先并未安排过。"当然啰，这和灵感与直觉有关，但是——你和鲁宾斯坦先生一样，弹了那么久的琴——在一系列的演出过程中，他是否遵循着某种基本的规律或信仰，以致他的演出非常相似？

塞：啊，可能他不喜欢谈到事先的安排。他想强调事先安排并无必要，或者事先安排是一种合乎常情的事。我想在灵感问题上他是绝对正确的。有时，你的确是毫无灵感，毫无激情。不过，这真难说，难以讨论——灵感的界限是什么呢？如何事先准备呢？还有直觉的问题呢？

艾：鲁宾斯坦在电视上演奏贝多芬的《G大调协奏曲》之前，镜头上显示出他作了一些手指和肌肉的运动和练习，不是在钢琴上练习。但当我问到他时，他却不想告诉我那是些什么练习。

塞：也许他并未意识到那些动作。这完全是可能的。我知道基瑟金不必在钢琴上练习就可以把曲子学出来。他年轻时，有时能在舞台上演奏他从未在钢琴上弹过的曲子。只要动动手指就等于练习了，不需要乐器。这真是一个奇才。

声　　音

艾：塞尔金先生，每位伟大的钢琴家都有独特的音质，不同于其他伟大的钢琴家。你理想中的声音是怎样的？

塞：我觉得我所演奏的曲子需要什么样的声音，我就用什么样的声音弹它。不应该用弹贝多芬的声音去弹莫扎特的奏鸣曲。以你刚才提到的贝多芬《G大调协奏曲》为例吧，在它的慢板里，我听见有某种非常内在的声音，我总想把它表达出来。《月光奏鸣曲》第一乐章要求最柔和、最放松的声音；在《悲怆奏鸣曲》的第一乐章里，有时需要较干的音质加上速度和戏剧性。对肖邦的夜曲，当然啰，我尽一切可能把我的最柔和的声音拿出来；若是巴托克的曲子呢，在必要时我将奏出尖锐的声音。有时，难听的声音是一种表现手法。我个人希望并致力于弹奏出丰富多彩的声音、节奏，等等。

声音是一个很难说清楚的问题，因为我觉得很难确知自己的声音是怎样的。当然你刚才提到的每人的声音都有其特点，这是一个事实。伟大钢琴家的弹奏中，都有完全属于他个性的东西——你可以听出是谁在弹琴；否则他就不伟大了。在我一生中都遇见这种情况，例如霍洛维兹、布佐尼、史那贝尔、拉赫曼尼诺夫，我可以将我有幸听过的伟大艺术家的名字列出一张表来。

伟 大 的 演 奏

艾：在你同行的演奏中，最使你感动的是哪些？

塞：这从何处谈起呢？我没有听过霍夫曼早期的演奏。布佐尼、史那贝尔、巴克豪斯……我第一次听霍洛维兹演奏是在巴塞尔，给我留下了难忘的印象，因为当时连他的名字我都未曾听见过。

我是十七岁时在柏林听德阿尔伯特的。我觉得他很糟糕；他不练琴了。我记得一个胖胖的小个子跑到爱乐大厅巨大的舞台上，

也不鞠躬，坐下就立即弹起作品111来——砸呀砸呀——整个都错了。真把我吓住了。我所期望的伟大的德阿尔伯特是这样吗？我想在他的极盛时期，他在各方面必定是惊人的。

分　　句

艾：你觉得在分句上采取大线条的办法对浪漫派作家比对古典派作家更重要吗？所谓的浪漫派钢琴家在演奏巴赫、莫扎特，甚至贝多芬的作品时是否就因这个问题而不够成功？

塞：我觉得你后面部分的阐述不很确切。也许你把霍夫曼称为典型的浪漫派演奏家，他演奏贝多芬时是采用奇妙的大而长的线条。我曾在欧洲听他演奏贝多芬的《第四协奏曲》。他的分句难以想象的美妙。

实际上，我确信音乐有其一致性。我个人并不过分相信所谓风格；浪漫的、古典的，对我无多大意义。当然，分句是由审美和鉴赏的能力和趣味——好的趣味或坏的趣味确定的。

巴赫的清唱剧可以是非常浪漫的。勃拉姆斯呢，据我的看法则是古典作曲家。莫扎特的某些作品，例如《A大调协奏曲》K.488的慢板乐章，则是浪漫的。我找不出比它更浪漫的了，你能吗？

假若一场演出不能使你感动，那这就是一场拙劣的演出。然而分句问题和风格问题则属于趣味方面的事。至于浪漫风格和自由的分句，我们知道莫扎特的演奏是自由的：在一封写给他父亲的信中他谈到自由节奏（Rubato），他说他的左手不知道右手在干什么。这说明莫扎特知道自由节奏的含意——和肖邦一样——然而，今天若把莫扎特和肖邦相提并论就似乎不时髦了。至于我，

从来没觉得他们有何不同之处。可能是我的艺术趣味不对头，但这是我的真实感受。

节　　奏

艾：你掌握了神妙的、推进式的、强有力的节奏，塞尔金先生。关于节奏强音使快板乐章气氛紧凑这个问题，比如什么时候应该加强第一拍和第三拍，什么时候只加强第一拍，或是每隔一小节加强，等等，应如何处理？

塞：节奏是和分句并行的。但是不能把节奏重音看成像食谱那样有一定的规律。有时你觉得已经有所发现，然而又觉得它只是适合那个地方，并非灵丹妙药。我喜欢确切而稳定的基本速度。我喜欢鲜明而规整的节奏，分得清三拍或四拍。至于那种有意创作出来使听众感到混乱的情况，我相信听众是会理解的。

有关钢琴演奏的书

艾：你觉得有关钢琴演奏的书中哪几本最有价值？

塞：基列尔斯和里赫特尔的老师涅高兹写了一本关于钢琴技巧的很有趣的书，已在德国出版。我觉得这本书很有吸引力。它提出了一些问题及其解决的办法。史那贝尔从未写过有关钢琴技巧的书。布佐尼则写过有关音乐的辉煌著作。

精　读　原　稿

艾：你认为精读原稿有何价值？

塞：首先是你可看见创作的庐山真面目，其次可从中有新发现。例如，今天我在贝多芬《♭E大调奏鸣曲》作品7的第一版（原稿已不存在了）中发现了其他任何版本里都没有的分句。

艾：是哪个版本？

塞：直接来源于贝多芬原著的原版。我有这个版本，但一般很不易获得．只举一个小小的例证吧：

谱例2



第三乐章快板的第72小节，我是按照贝多芬写的两个音 的连线弹奏。以后的一切版本都是三个音的连线。当然，在《“华尔斯坦”奏鸣曲》和《“热情”奏鸣曲》中还存在着更重大的问题，我们可用初版——也就是直接从贝多芬来的信息——来对照，其作用和原稿一样。

《“热情”奏鸣曲》末乐章，接近再现部的开始处，第226小节，几乎所有的版本在这里都有一个渐慢记号。

艾：是的，巴黎音乐院收藏的影印版上看出贝多芬在这个地方是用“强调”（rinforzando），不是“渐慢”（Ritardando），和初版一样。渐慢记号可能是一个错误，因为后面并无“回原速”（a tempo）记号。你说对吗？

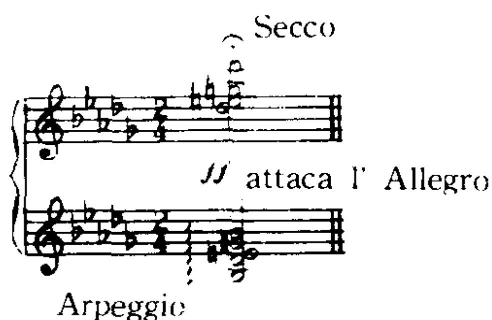
谱例 3



塞：对，你已经知道了。然而我费了很大劲儿才把渐慢的习惯改掉。早期的版本中有的很有价值，有的却不可靠，贝多芬抱怨印刷上的错误，曾写信给布赖特科普夫说："除了印刷上连篇累牍的错误之外，你还能干什么呢。"

还有比这个"强调"更重大的错误，就是末乐章"不太快的快板"之前的最后一个和弦的标记，在原稿上贝多芬明确地说：左手琶音，右手干硬地。多年来我总想用一串琶音取得砸出来的极强效果，但比较困难。然而，假若只是左手弹分解和弦，用右手砸下去就容易得多了：

谱例 4



在《"华尔斯坦"奏鸣曲》里还有一个重要的问题。有一长串"保持极弱"(Sempre Pianissimo)的地方。在第257小节处，除亨勒版外，所有的版本都有"有表情的"(Espressivo)这个注。但这是错的；若你仔细看看，就会发现影印本已明确指出"保持极弱"，正是警告你要保持柔和，"有表情的"则和这相反，就会有较强的意思了。

谱例 5



艾：除了勃拉姆斯的《A 大调钢琴四重奏》的手稿之外，你还收藏有什么别的手稿？

塞：你怎么知道我有那份手稿的？我还有一些瑞格尔的手稿。但我并不是收藏家。有影印本我就感到满足了。勃拉姆斯的手稿是遗嘱中指定给我的。上面的许多改动使我更深刻地领会勃拉姆斯的音乐构思。

贝多芬奏鸣曲的各种版本

艾：塞尔金先生，我见你的钢琴上有贝多芬奏鸣曲集的亨勒版、克拉克斯顿－托维版和史那贝尔版。我还不知道克拉克斯顿－托维版的情况呢。

塞：我想克拉克斯顿－托维版的《贝多芬奏鸣曲集》已经重印了。这个版本很有趣，因为它的注释很有见解，遗憾的是那些说明不一定可靠。

艾：你用过李斯特版吗？

塞：李斯特版很有趣，因为他不掺进自己的东西；李斯特的设想和今天亨勒版的设想一致。我相信李斯特想出版一套《贝多芬全集》，不知他这个计划是否已经完成。我已有其中的若干卷，是一个名叫沃尔芬布特尔的老厂商出版的。又如，我家中还有一

些弦乐四重奏的复制本。李斯特非常有责任感，为了尊重贝多芬，他甚至连一些明显的错误都不去改正，因为他没有机会看到贝多芬的手稿，所以无法查对这些错误。

艾：你觉得亨勒版怎么样？你对它最有发言权。

塞：亨勒版的出版发行人亨勒博士是我的朋友。发行这些原稿版是他理想的事业，毫无商业企图混杂在内。他的职业是一位钢铁企业家，同时又是一位很好的业余钢琴家。当然，在经济上他负担得起。不过，他把钱用在这个崇高的目的上，是真正希望尽一切可能出一个完善的版本。

他不怕麻烦和困难。例如，假若他找到一种不同的原始资料——如找到作品 7 的手稿，而该手稿又有所不同——他会毁掉原有的库存，又把这个作品重新印刷。

我仅有的保留意见是他加进了指法记号；对于是否需要指法记号这点，我和他意见不一致。除了亨勒版的莫扎特和贝多芬之外，还有舒曼和肖邦的亨勒版。是肖邦的精彩的新版本。但是他也加了供参改的指法，室内乐版本里的弓法他也是这样做的。他告诉我说，只有少数人能自己找到好的指法，他们需要指法记号。但是我认为，手小的钢琴家定的指法对大手的钢琴家就不适合了。

艾：塞尔金先生，你的学生是高级程度，也许不需要指法记号了。但是我发现刚开始学莫扎特和贝多芬奏鸣曲的年轻学生却需要指法。

塞：对的，然而你是按每个学生的不同情况因才施教，“分槽喂养”，把最好的指法教给他们。而不是不考虑对象地主观决定。

我们有一些指法是贝多芬和肖邦定下来的指法，这些指法既非常有趣，又与传统的指法不同。每当表现需要时，例如非常连

(Legatissimo)时，肖邦会毫不犹豫地用同一手指从黑键滑向白键，像小提琴家滑奏一样。不仅用五指，同样也用二指滑奏。

从手稿上可以理解贝多芬的意图。毫无疑问，他对大指上黑键是没有什么犹豫的。他用手的自然重量解决自然的重音，并不受一些生硬而顽固的规律影响。

你知道他（指贝多芬）写过钢琴弹奏法的笔记吗？前些年在芝加哥时，奥斯瓦尔德·琼斯教授曾给我看过。里面有使用整个拳头的练习，整个手向下落。为了音乐的需要，一切手法都是允许的。

关于演奏巴赫

艾：塞尔金先生：你曾经说过："对音乐家来说，没有比深入研究约·塞·巴赫的作品更重要的事了，这对钢琴家更有特别的效果。不能想象一个不想掌握巴赫钢琴作品的人会成为成熟的钢琴家。"你在钢琴演奏上是如何处理巴赫的？

塞：我觉得在钢琴上演奏巴赫应该处理得很高雅，力度从弱到强要有节制。有时会像古钢琴那样由一个键盘突然换到另一个键盘。有时会有巴赫自己写下的记号。在强奏内也可形成多种变化和色彩，但必须在整个力度结构的限度之内。

卡萨尔斯说：音乐演奏应该具有极大的自由，不能拘泥——"自由的意思就是要用严肃、尊敬、一丝不苟的态度对待演奏"。就是说，要把自己的见解自由发挥出来，然而必须对作品忠实，绝对不能片面追求效果。假若这个人弹过很多巴赫又研究过他的清唱剧——假若他是一个很有乐感的人——他就能探索出如何弹奏巴赫，至少是巴赫的大部分作品。

艾：我见到一个报导说你从拍卖者那里获得巴赫《哥德堡变奏曲》的抄本，是巴赫的一个学生抄的。据说你惊异地发现这个抄本是现存最可靠、最接近巴赫创作意图的文件。

塞：这是创作《哥德堡变奏曲》时唯一的同时代人的抄本；原作的手稿已遗失了。但是我们有初版，我相信是巴赫和他的儿子刻印的。在我的这个抄本上，只是次要的变奏上有速度标记，因为巴赫认为同时代的人们理所当然地应该懂得主要变奏的弹法。

艾：在你早期和乐队合作演出时，是哪一次曾把整个《哥德堡变奏曲》当成加演的节目？

塞：那是真有其事。是我在柏林的首次演出——1921年和布什室内管弦乐团一道举行的全部巴赫作品的音乐会上。当时我十七岁。音乐会结束时取得很大成功，布什把我推上前台，并说我应该再奏一个。我问他："弹些什么呢？"他像开玩笑似地说："《哥德堡变奏曲》。"我却认真当一回事地弹了。弹完后，全场只剩下四个人：阿道夫·布什、亚瑟·史那贝尔、阿弗列德·爱因斯坦和我自己。

艾：我读过一个报导说，1933年兰多夫斯卡在法国用古钢琴演出了《哥德堡变奏曲》的全部，是现代首次用古钢琴演出这个曲子，而且是在她练习了四十五年之后。看来你在钢琴上的演出比这更早。

塞：布佐尼和比洛一定弹过。1918年我十四或十五岁时，在阿诺德·勋伯格的研究班之后就弹过这首曲子了，勋伯格对之并不熟悉。那是在维也纳。

艾：我的一个朋友曾录过你40年代末期在市政大厅的《哥德堡变奏曲》的精彩演出。

塞：真的吗？我记不起那次演出了，只记得曾作过演出的准

备。至少准备了六周到八周，虽然这首曲子我曾弹过很多次，但是我对它仍进行重新学习。

艾：我的学生们把你演奏的《意大利协奏曲》的录音都用旧了。

塞：在法国普列兹举行的卡萨尔斯音乐节上我们录制这个曲子时，周围环境真是糟极了。火车和汽车来来往往，使我们不得不老是中断下来……现在看来，我宁肯把末乐章弹得慢得多。

艾：从录音上看，你的二分音符的速度大约是146，我曾经试过这个速度；简直像纺织机一样，但是我很喜欢那样的效果。

塞：（大笑声中）真不知道当时是怎么一回事。最近听了连我自己也大吃一惊。现在我弹得比较慢了，二分音符大约相当于112。我想你会更喜欢这个速度的。

艾：我非常赞赏你在卡内基音乐厅演出的庞大的《a小调前奏曲及赋格》，巴赫后来曾把这首曲子改编为三重奏，还有你在亨特学院演出的《告别至爱的弟兄随想曲》。我认为你是一位伟大的巴赫演奏家，应该多录制一些巴赫的作品——例如《平均律钢琴曲集》和气势磅礴的三首a小调作品，还很少有人知道呢。

塞：谢谢你。还有《创意曲》——它们真是神奇的作品。——还有《帕蒂塔》、《英国组曲》和《法国组曲》。假若我真地再录一些巴赫的话，那还是由于你的鼓励。

艾：《a小调幻想曲》和《双赋格曲》我弹得很多。（塞尔金先生用断奏在桌子上把赋格曲的第一主题弹出来。）你是用断奏弹这个主题吗？我是用连奏，是根据比洛版。但是现在我发现断奏更有意思，因为可以和半音阶连奏的第二赋格主题形成对比。

谱例6

塞尔金　比洛



巴赫的作品真是神妙莫测。可以用许多不同的方式弹奏，但听起来却都是对的。

艾：因此，甚至“打链枷歌手”（Swingle Singers）和雅克·卢希尔三重奏也不能损害巴赫的作品。与此相反，他们的录音还可能增加人们对曲子本来面貌的兴趣。你觉得罗莎琳·杜列克演奏的巴赫怎么样？

塞：我听过她演奏的贝多芬，没有听过巴赫。

艾：例如，她在《意大利协奏曲》第三乐章的开始处那些音阶，用快速的断奏弹出来，你曾说过这些地方你比以前弹得慢。

塞：一般说来，我坚信巴赫作品中那种音阶应用连奏，其中有少量已被证实为巴赫本人的标注。他指出某些音阶作为例外应该用断奏。不应该在钢琴上追求虚假的古钢琴效果。我发现古钢琴只在小房间内有效果，一般说来，我宁愿在钢琴上弹巴赫。假若巴赫有我们现代的这种钢琴，他一定会喜欢的。我们应该发挥我们时代这种钢琴的效能，不过照我已说过的，从风格上把演奏规模缩小一点而已。

艾：你发现格林·古尔德演奏的巴赫很古怪吗？

塞：是的，不过他总是很有乐感而又朴素自然。

艾：总是如此吗？你读过他在《高度真实》中写的关于他把巴赫《平均律钢琴曲集》里《a小调赋格曲》分成许多小片段一点点录制又再合拼起来的那篇文章吗？

塞：这点你说对了。我听了他在BBC的广播，他讲了一些荒谬可笑的东西，令人感到莫明其妙，不知所云。然而到最后他演奏时，一切都很正常。我想他是企图引起轰动。不过我的确很欣赏他；也许他正在经历一个转折点，我相信他会安然渡过的。

贝多芬的奏鸣曲

艾：塞尔金先生，这个音乐季中，你将在卡内基音乐厅演出贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲，一连八个音乐会中的第四个预定于十二月十六日，即贝多芬诞生二百周年纪念日时举行。演奏贝多芬时首先要考虑什么问题？

塞：在谈及其他重要问题之前，必须考虑到对原著的忠实及个人对音乐的感受，这就是我们所讨论过的原稿版及相应的灵感问题。

艾：在类似"华尔斯坦"和"热情"这样的奏鸣曲的第一乐章中，如何处理统一速度和速度的变化？

塞：一切音乐的脉搏都应该是稳定而统一，并具有一定的灵活性。在"华尔斯坦"或"热情"奏鸣曲里，我觉得速度不统一是一种犯罪。我知道有许多音乐家认为速度应该有变化，但是我听到速度不统一的演出时就感到心烦意乱。这样的表演中也会出现美丽的瞬间，但是结果却像狂想曲一样，至少我觉得如此。最好的办法是把二者结合起来：必须严守速度，但又不能使听众感到呆板。要做到这点是不容易的。

托斯卡尼尼把乐章里的速度比作手套，必须对五个手指都合适。若出现不合适的地方，你就错了。

此外，史那贝尔也是信仰统一的速度的。在他的版本中标示

的速度变化是表示某种灵活性——仅此而已。他告诉我说，他并不希望有人按照他所标记的在演奏时改变速度。他的意思并不是改变速度；只不过是有所伸缩而已。不仅如此，过后他对他的版本还加以否定。

艾：乔治·玛列克在他的新著《贝多芬：一位天才的传记》中曾指出贝多芬是赞成统一的速度的。玛列克引用泰耶尔的话说："在演出一场四重奏时，虽然贝多芬已经聋得听不见他自己所创作的天籁般的声音，但是他的眼睛仍全神贯注地跟着演奏者的弓法，因为他能判断出速度和节奏上的极微小的变化并立即对他们进行纠正"。

塞：是的……我个人认为贝多芬并非全聋。我真是这样想的。有时会出现这种状况，就是人们听不见说话了，但仍能听见音乐。我曾在朋友中间进行过这种实验。有的人已几乎是全聋了，但仍能听见音乐。

艾：塞尔金先生，我还想提出几个对教师和学生都有帮助的零碎问题：作品14之2的那些重复的第二个乐句你是弹得弱些呢？强些呢？或是一样的？

谱例7



塞：弹成一样的。实际上我是按四小节分句。

艾：这首奏鸣曲的第15小节，你是把那些第一音弹响些呢？还是那些装饰音？或是第二音？

谱例8



塞：第一音肯定应该稍响一点，因为那儿是一个复倚音，一个装饰音。

艾：《“悲怆”奏鸣曲》的呈示部反复时，你为什么要从“沉重的序奏”处开始重复。你不能反驳贝多芬在“再现”时省去了“沉重的”部分，要求反复时仅从“快板”开始；从“沉重的”开始重复会使呈示部从整体结构上比其他部分显得太长。

塞：首先，是乐谱上说了要从“沉重的序奏”处开始重复，我才照此办理的。本来在“快板”的开始处没有反复记号。亨勒不应该把反复记号加上去。

这是A、B、A、B、A、C、B、尾声的结构。先是A，沉重的；B，快板；然后是A、B的反复。接下去是缩短了的A，沉重的。C，发展部。又是B，尾声。在以后的一些四重奏中，贝多芬也用了这种形式。

艾：关于突然转弱奏（Piano Subito）的问题，捷克钢琴家伊凡·莫拉维克在一次访问中曾说：作品28第一乐章第71到77小节的渐强是从极弱到弱（Pianissimo to piano），并不是由突弱开始的渐强。他批评巴克豪斯的渐强“远远超过弱”的限度，而后又在突弱之前停了下来。你觉得他是否误解了贝多芬的突弱记号？

谱例 9



塞：直接从谱面上看，这是他的观点，谱上是极弱－渐强－弱。然而这种突弱是最具有贝多芬性格的特征之一。我是弹一个很大的渐强然后突弱。此外，贝多芬要求小的渐强时，他便划渐强记号；当要求较大的渐强时，他是用文字写下渐强。

艾：莫拉维克还批评肯普夫把第二主题的第三拍弹成重音，他说："这是旧学派的一个特点，艺术趣味已经不高了。"然而我自己也愿意把第二主题的第三拍强调出来。

谱例 10



塞：我也是如此。第三拍的和声十分美丽而新颖。作品28是贝多芬最美丽的奏鸣曲之一。

艾： 在《"热情"奏鸣曲》的末乐章里，贝多芬为何要求重复发展部和再现部，而不是呈示部？我不相信在别的奏鸣曲乐章中会有这种要求重复后半部分而不是前半部分的情况。

塞：贝多芬想把它和第一乐章在份量上保持平衡。甚至像我那样把末乐章弹成不太快的快板，也必须要反复。是贝多芬要求反

复的。在原稿上，他用意大利文写道："La seconda parte due volte"，即"第二部分弹两次"的意思。

艾：你记得你是什么时候学弹《"热情"奏鸣曲》的？

塞：已经比较晚了。我学那几首著名的奏鸣曲如"月光"、"告别"等都较晚。可以肯定是二十五岁或更晚些。

然而《锤式钢琴奏鸣曲》我却学得早。当时也许弹得很糟糕，但总算弹出来了。这类曲子不能学得太早。当时我大约十六、七岁，是在维也纳学的。维也纳音乐学院的约塞比乌斯·曼蒂彻夫斯基老师教我的，我还记得他盯了我一眼．说："总有一天你会弹好的。"

艾：马丁·古伯尔在他的《贝多芬的最后十年》一书中曾用很长的篇幅讨论《锤式钢琴奏鸣曲》开始部分的速度。你觉得应该按照贝多芬所标的节拍机记号去弹第一乐章吗？

塞：我想不必，可能其中有错，这也和贝多芬其他许多节拍机记号一样，很难说清楚；因为一旦你感觉到了，就会突然觉得贝多芬是对的。

你知道车尔尼写的关于如何解释贝多芬作品的那本书。书中包括了钢琴作品在内的所有主要作品；车尔尼写下了节拍机记号，他认为是按照他记忆中贝多芬所弹的速度和演奏时的速度写的。研究了这本书后我感到非常高兴，因为我选择的很多速度都和书上相同。这是一个没有什么科学依据的问题，只要使你喜欢了，你就会觉得它是一个正确的速度了。然而就《锤式钢琴奏鸣曲》来说，我的确感觉到若是按照贝多芬所给的每分钟138个二分音符去演奏，就无法使听众听清楚了。

对舒伯特的理解

艾：塞尔金先生，在你的舒伯特去世后发表的《A大调奏鸣曲》的录音中，我似乎觉得你是强调舒伯特的茁壮而富有生气的一面，接近贝多芬的一面。

谱例11



塞：《A大调奏鸣曲》是一首庞大的交响曲。当它要求极强时，我就努力弹出极强来。

艾：舒伯特已被称为“伟大的作曲家中最超凡入圣的一位”。

塞：也许这是为了他最后的《降B调奏鸣曲》。莫扎特也称得上超凡入圣——他最后的《降B调钢琴协奏曲》也达到了同样的高度。事实上，作曲家的作品中，只有极少数能达到这种境界，勃拉姆斯就是例子。我的意思并不是说晚期的作品必然比早期的好。然而晚期作品的确具有某种特点——如贝多芬的《迪亚贝利变奏曲》及晚期的四重奏，最后三首奏鸣曲，舒伯特晚期的五重奏和莫扎特最后的协奏曲。

艾：在舒伯特的慢乐章里你的着重点是什么？

塞：对不同类型的慢乐章应该用不同的方式处理。歌唱性是它们最共同的特点。再回过头来谈分句吧，歌唱性和分句几乎就是一回事。假若你有一个很长的气息，你就能得到较大的线条。

艾：和处理室内乐相对而言，如何减弱伴奏部分；如在舒伯特《A大调奏鸣曲》慢乐章的那种情形，你怎么处理？

谱例 12



塞：假若低声部真是伴奏，我认为当然应该控制它们。但是A大调的慢乐章则并非如此。我把它和弦乐三重奏相比较。从音乐上说，钢琴和弦乐四重奏很相似，没有什么固定的界限。

对肖邦的解释

艾：刚才你提到在自由节奏（Rubato）方面,莫扎特和肖邦没有多少不同之处。

塞：是的，在很多方面肖邦接近巴赫和莫扎特比接近浪漫派更多。对我来说，他是最伟大的作曲家之一，也许是因为他作品中辉煌和响亮的成份分散并掩盖了他的深度，所以公众对他总是不认识。

对肖邦的解释和对其它任何作家的解释一样，第一性的问题是对原谱的忠实。我觉得现在的情况是有一些好的传统已丧失了。克拉拉·舒曼也许作了一点点自由节奏，喜欢她的自由节奏的后人就变得层层加码。我感到，今天有许多自由处理是歪曲，是失真。同时我也赞成那些最伟大的自由处理；在音乐演奏上，最糟糕的事莫过于谨小慎微、缩手缩脚了。

我们知道肖邦弹奏自己的作品时是很严肃认真的。我们知道这个情况是由于他要求学生们弹琴要严肃认真，不过，假若这个教导也变成束缚的枷锁，那又是极大的犯罪了。这是一个很难说

清楚的问题。

但是，有时你听见完全把肖邦歪曲了的演奏。这一小节突然比前一小节慢了一倍，而且并不是作曲家所要求的，这就是歪曲了，把大线条也破坏了。还有一点，有的学生竟相信一切都准许，可以为所欲为。

教　　学

艾：塞尔金先生，你认为伟大的钢琴家在道义上都有责任去教学，以使传统能有人继承下去吗？

塞：是的，我们有搞教学的义务，把必须传授的传授下去。绝大部分伟大的钢琴家都有这个愿望。俄国的钢琴家都搞教学。里赫特尔不再教学了。其余的都教学。霍洛维兹要是能得到好的学生，他也很喜欢教学。

幽默的时刻

艾：塞尔金先生，你记得起在你的事业中某些幽默的小插曲吗？

塞：太多啦，你想，过了五十年的音乐会生涯嘛。有一次在萨尔兹堡我参加露天音乐会，钢琴就在太阳下面晒着，我刚开始演奏就有一只小鸡从琴里飞出来。

还有一次是在日内瓦，演出的那天，因为大厅里要演芭蕾舞，我就无法去练琴了。晚上举行音乐会时，钢琴的声音像被哽住一样。当我继续弹时，我看见有什么东西从音板里伸出来。所以，

在弹完第一乐章时，我飞快地把它拉出来，原来那是芭蕾演员的胸衣。

另一次——当我正在演奏一首协奏曲时，钢琴的后腿塌下去了。我尽力继续演奏，键盘也危险地倾斜起来。然而听众们觉得这是既危险又滑稽的场面，都狂叫起来。

在握手和欢笑声中，塞尔金先生和我们告别，然后匆忙地赶去参加一个四重奏的排练。我动身离开时，看见椅子上的一块牌子，这使我想起塞尔金先生在马尔博罗附近的农场，他在维尔蒙特的生活并非单一搞音乐。牌上写道："1966年，鲁多尔夫·塞尔金先生在H·P·胡德父子公司生产高质量牛奶的过程中，作出了杰出的贡献"。



基娜·巴考尔

我热爱弹钢琴这一事业

（对著名希腊女钢琴家——

基娜·巴考尔的采访　1969年5月4日）

“历史上的朝代会有兴衰，自然界的沧海可变桑田；但是巴考尔小姐的演奏却是不朽的”。这是哈罗德·勋伯格于巴考尔女士新近在卡内基音乐厅举行独奏会之后为《纽约时报》所写的评论文章中的话。“她代表演奏中的浪漫主义传统——辉煌的技巧,宏大而具有渗透力的音质；对钢琴的热爱使她的事业如乘长风破万里浪般的顺利……基娜·巴考尔巍然屹立于伟大钢琴家之列”。

最近我们访问她时，她穿着一件粉红色缎子的绣花长便服；深色的皮肤和棕色的眼睛；身高约五尺六寸；仪态高贵，非常亲切和蔼而热情。这一年，他们夫妻俩约有十一个月在世界各地旅行演出，其中约有四个半月至五个月在美国。她丈夫亚力克·希尔曼是英国指挥家。自从1950年10月她在纽约市政大厅举行在美国的首次公演以来，十九年中她连续不断到美国，在五百多个城市举行过音乐会。

1913年5月21日，基娜·巴考尔生于希腊的雅典。她的双亲是吉恩·巴考尔和爱尔希利亚·玛罗斯蒂卡·巴考尔。她曾在奥地利对父系家谱寻根，一直追溯至四百年之前。

早 期 的 学 习

虽然基娜·巴考尔早期的钢琴教育和音乐发展来源于家庭对音乐的传统爱好，但她仍用带有优美希腊口音的腔调作了如下的说明：

“我的父母亲都非常乐感，但我们家里却从来没有出过职业音乐家。我五岁时，李斯特的学生、著名的爱密尔·绍厄尔到希腊来举行独奏会。我父亲是逢音乐会必到的音乐迷。他问我想不想去听绍厄尔的独奏会。

“我说：‘是的，我想去。’

“他说：‘不过，你能安静地听吗？’

“我说：‘对，我可以试试嘛。’

“看来，爱密尔·绍厄尔的独奏会是我有生以来接触的第一个音乐会。因为当时我还太小，所以有些情况记不清楚了。不过，他奇妙的演奏给我留下了深刻的印象。离开剧院后，我对父亲说我的一生就是想弹钢琴；我要当钢琴家。

“到家后，父亲说：‘睡觉去吧，明天早上一切都会好的。’

“第二天早上我又说：‘我要当钢琴家，我要当钢琴家，我要当钢琴家。’

“最后，父母给我买了一台钢琴，我就开始跟住在附近的一位夫人上琴课了。她是教儿童弹琴的。应该说，我在九岁之前，和其他孩子完全一样，并未显示出任何特殊的才能。

“九岁时，我交了好运。真正杰出的波兰钢琴家沃德玛尔·弗雷曼到希腊举行独奏会，并和管弦乐队一道演出。他爱上了希腊，还爱上了一位美丽的希腊女人。所以他就以希腊为中心到欧

洲其他地方举行音乐会。

“除了举行音乐会之外，他还在雅典音乐学院开设大师班。更幸运的事是著名的希腊指挥家米特罗波拉斯担任了管弦乐队指挥。很多伟大的艺术家都到希腊来演出，这正是希腊音乐的一个高峰时期。

“有一天，父亲为了弄清让我学钢琴是否明智，就把我带到弗雷曼那儿去。弗雷曼听我弹琴后说：‘好的，我愿意教他。’从此我就跟弗雷曼学习了，学得很认真。1929年我十六岁，在雅典音乐学院结业时得了金质奖”。

跟科尔托学习

“沃德玛尔·弗雷曼是布佐尼的学生，他的技巧和处理都是德国式的，因此他要我到巴黎去跟科尔托学习，去跟这位法国音乐的伟大专家学习并听法国音乐”。

当我问及科尔托编订的版本时，巴考尔女士回答说：“我并不太同意科尔托的训练方法。他的训练方法对他自己帮助很大，因为他的手很特别。但是那些训练对学生却没有什么帮助。不过，我觉得他编订的《肖邦练习曲》却很有独到的见解；根据他的注释演奏这些练习曲会产生特殊的效果。我总是劝告学生使用科尔托编订的肖邦作品，因为那是我见到的最好的版本之一。”

师从拉赫曼尼诺夫

基娜·巴考尔在巴黎音乐师范学校跟科尔托学了三年。后来仍然是通过弗雷曼而会见了拉赫曼尼诺夫。

她继续谈道："弗雷曼过去和拉赫曼尼诺夫非常熟悉，他们常在一起举行两架钢琴的音乐会。这个时期拉赫曼尼诺夫正在各地旅行演出，只要知道他的行踪，不论是演出或别的活动，我就跟到那儿去；这样约有三年之久，我跑遍了欧洲各地。拉赫曼尼诺夫很热情地听我弹奏，并和我研讨音乐上的问题。

"跟拉赫曼尼诺夫学习是我一生中最有意义的经历之一。此外就是和他讨论音乐，讨论曲式及作品解释，特别是讨论如何发出美丽的音色。他的确是一位伟大的音质和音色的专家。他认为，他弹琴时，最重要和首先要考虑的是所发出的声音。技巧及其他问题是次要的。首先是色彩！色彩！色彩！

"还有一点是，我在演奏协奏曲时，对管弦乐队的作用作了充分的研究；拉赫曼尼诺夫认为这是正确的，给予充分的肯定。他经常对我说钢琴总谱里绝没有写下管弦乐队的实际效果。除了肖邦的两首协奏曲外，他称协奏曲为'带钢琴的交响曲'。他要求乐队和独奏者要处于同等重要的地位。为此，他也要求独奏者对管弦乐法及与之合作的乐器要有全面的知识。因为这样才能在音乐会上产生独奏乐器和乐队和谐一致而均衡的效果。

"我发现我能跟三位不同学派、不同观点的伟大人物学习，真是太幸运了。他们都是伟大的音乐家"。

我问："你跟拉赫曼尼诺夫学习技巧吗？"

她回答道："我告诉你，我和他没有接触技巧问题，没有解决技巧问题这样一个教学内容。因为他本身是一位天生的钢琴家，一切都对他来得那么自然，因此他连自己是怎样弹出来的也说不清楚。

"给你举例说明他……他是怎样的一位天生的钢琴家：有一天我去上课，但他还得先给一个青年钢琴家，可能是个古巴人上

课。这个年轻人正要坐下去弹时，忽然转过身来问拉赫曼尼诺夫说：‘大师，请告诉我，怎样才是正确的坐法，是坐低一些而手举高起来弹呢？还是坐高一点往低处弹？’

“拉赫曼尼诺夫对这个问题竟然从来没有考虑过，他回答说：‘我不知道如何坐才对；但是我觉得最好的方法是坐得舒适，又弹得好听。’在他的身上，一切都是自然得来的。

“我保留着他的许多作品，还是他亲自为我定的指法。还有他已经出版过的协奏曲中，他在演出时又作了一些改动。这些东西对学生们肯定都有帮助。我考虑将来公开发表出来做成一个新版本。在他的协奏曲里，还有柴科夫斯基的协奏曲里，以及勃拉姆斯的《帕加尼尼变奏曲》里，他定的指法和注解非常奇妙。”

关于《哈农》的练习方法

“《哈农》是拉赫曼尼诺夫的基本练习”，巴考尔继续说。“每天在他正式练习曲子之前，他都要用不同的方式先练《哈农》及勃拉姆斯的练习曲。沃德玛尔·弗雷曼也是这样，他也非常相信《哈农》及勃拉姆斯练习曲的作用。我的一生直到现在也是如此，在练习技巧时就练《哈农》。”

“你怎样练？”我问道。

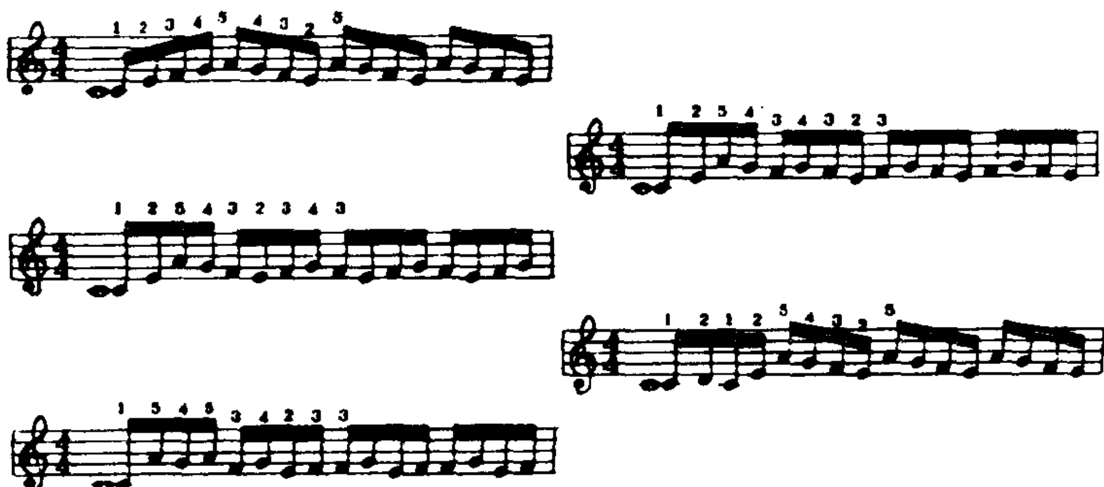
“练琴时我总是从技巧练习开始，先练一、二首《哈农》。”

“从第一条开始吗？”

“是，根据当时的需要和要求选择一、二首来练：第一、二、三、四或第五首。但我并不是按照谱上所写的那样弹。我总是把第一指保持延长——上行时右手第一指和左手第五指延长，下行时右手第五指和左手第一指延长，后面的四个音反复，这就在每

小节形成十六分音符组成的四组音：

谱例1



“先整个都用慢速度弹，然后半音移动把所有的调子都弹遍，仍然保留第一指。每个调上都用强、弱、快、慢不同的方法练。不断加快速度。这是在练音阶和八度之前的练习。当然我是坚持练习音阶和八度的。”

怎样练习音阶

“你是怎样练习音阶的？”

“我练音阶的方法只适合我自己的情况，对别人也许没有什么帮助。每一个阶段，我挑选一个音阶，先分手练，弹得很弱，很匀……然后再双手练，也是非常弱，非常匀。逐渐加快速度……三度，六度，十度；在每个调都用四个八度内练。

“当然，我也在大小调上练双三度音阶，每一阶段练一个音阶……然后练双三度半音阶。当然我用的指法是根据我的手的条

件。我觉得《哈农》上双三度音阶的指法非常好。”

谱例2



八　度　练　习

“你怎样练习八度？”

“我练八度的方法比较特别；首先我用手腕上下运动的方式慢练，臂部静止不动……这样在一两个音阶上练，不必再多。然后，举起手腕用类似八度刮奏的方式，手腕和前臂上下振动的方式练，只在一两个调上就行了。然后三度、六度、十度。”

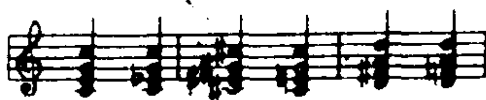
我问：“你用前臂弹八度时，是从很高处落下去吗？”

她回答：“不，不，用前臂弹八度时我绝对不从很高处往下弹；弹很强的和弦式八度时，我使用肩部，把整个肩胛的力量都用上。但弹柔和而快速的八度时则用手腕。”

琶音及和弦的练习

“当然，琶音及和弦是必须练习的。我用练习音阶同样的方法练习琶音。练和弦的办法则是练习八度位置内的大小三和弦”：

谱例3



我说：“你弹跳越及和弦的准确性总是使我感到惊异。你是否掌握了某种达到这种高度准确性的窍门?”

她笑着回答说：“只有千锤百炼，熟能生巧嘛!”

集中和平稳

“伟大的一代宗师基瑟金是我非常、非常崇敬的伟人，他经常提到说，关键的问题不是你把一首曲子或练习曲练了多久，而是在练习时你的思想集中到何种程度。我认为他提的这点非常重要。基瑟金本人坚信而且也达到了因思想集中而获得的奇妙的平稳境界。

“有些学生和其他一些人边练琴边看书，这真是糟糕透顶、毫无益处的事。练琴时，不论现在或将来，任何时候思想都要一样地集中。因为这是达到五个手指都一样平衡稳定的唯一方法。弹琴必须具有五个坚强有力而又绝对平稳的指头。

“练习时，思想一定要高度集中，一定要听到每个指头发出的

是一样的声音；绝不能三个指头强些两个指头弱些。假若你慢慢地、柔和地练，仔细倾听每一个音，进行精确而严格的要求——逐渐地，慢慢地，——你五个手指弹出来的音就会变得均匀了。

“在练习音阶、琶音和各种练习时，思想集中的重要性和练习其他东西一样。”

瑞格尔的变奏曲

此后我想问基娜·巴考尔结构庞大的曲子的演奏和分句的问题，在这方面她是非常著名的。我说：“我记得你在市政大厅演奏过瑞格尔的《巴赫主题变奏曲及赋格》作品81。你的演奏使这首曲子的庞大结构显得有力，使它的分句显得美丽。”

她微笑着回答说：“我想把这支曲子录音，但不知道会不会有销路。那天我和赛尔金讨论这个作品。他说：‘看在上帝的面上，别丢掉这首变奏曲，因为只有你我二人演奏这首美丽的曲子。’但因它不那么受欢迎，所以很难排进节目单去，听众不太想听，觉得太长了。怎么说呢……我喜欢这支曲子，我觉得瑞格尔是一位伟大的音乐家，伟大的作曲家。他的大型作品是他的伟大作品。他的钢琴协奏曲很美丽，但只有赛尔金一个人演奏；否则根本没有人弹。我衷心希望能越来越多地听见瑞格尔的作品，否则真是一件憾事。”

分　句

我继续说：“你似乎是根据大线条分句，例如贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》的第二主题，尤其是肖邦《b小调奏鸣曲》第一乐

章中，你没有分成两个短句，几乎是联成一句了，你是怎样考虑用大线条的分句取代零碎的分句的？”

她回答说：“我信仰大线条的分句，绝对信仰。我不愿意把像奏鸣曲第一乐章这样的一首大曲子弄得支离破碎。我希望一首曲子能从头至尾一气呵成。录音时，若是要我从某处停下来，又从某处开始，就会使我感到很困难。我不会从一支曲子的中间开始弹，也不会在句子中间停下来。所以录音时，我常常会把一首协奏曲的第一乐章从头至尾弹四、五次直到满意为止。我不会分小段录音然后再拼起来。

“我发现肖邦的奏鸣曲，特别是你刚才提到的《b小调奏鸣曲》，是由短小的句子组成的。你研究研究看，它从头至尾不是一根长线条，尤其第一乐章是如此。因此，你必须运用内声部或乐句中可供连接的因素使它连起来，使它听起来像一个整体。正如你所说，我弹第二主题时没有弹成两个短句，而是把它们连接起来”：

谱例4



我继续问道：“关于大线条取代小单位分句，特别是在肖邦的作品中，例如《f小调夜曲》作品55之1，你是怎样从连接部回到第一主题的……是四个短句呢还是一个长线条？”

她强调说：“一个长线条，肯定是一个长句子。”

谱例5



如何弹奏旋律并赋予色彩

我又问道："你是怎样弹旋律的？是从心中像唱歌那样把它唱出来呢？还是根据乐句的起伏对之加以润色？是根据钢琴的性能而加以润色呢？还是根据旋律的结构去处理它？"

基娜·巴考尔回答说："我想，旋律的结构已明确地给你指出应该如何对待它了。假若你读谱非常仔细，弹奏时真正地听自己所弹的——必须听每一个音，你必须当你自己演奏的最严酷的评论员——，乐曲的结构、旋律结构和分句会告诉你必须怎样做。而且你也应该让你的音乐本能经常发发音，因为这样做会导致美好的效果。不要老是按照你所学的弹琴，或是你的思维弹琴，还要按照你的心灵弹琴。"

我继续说："关于旋律的润色呢？……肖邦《g小调叙事曲》第一主题第四句经常发生的问题是应该弹得响亮一些呢？还是柔和一些？"：

谱例 6



巴考尔女士回答说："让我告诉你这是怎么一回事，我宁肯把这个句子弹得柔和些，因为这儿的色彩及和声的变化给人感到的是更多的意外和惊奇，弹得柔和比弹得响亮更能达到这种效果。音乐中令人感到惊奇和意外也是一件美丽的事。

"昨夜我演奏舒曼的《儿童情景》，不知你是否注意到有一处……小孩子要睡了，开始的主题再现时，有一个 B 音是完全出乎意料地出现，假若把这个 B 音弹得过响就会失掉它存在的意义。若你在它前面的一句就来一个渐慢以作准备，又用极弱及美丽的音色把它奏出来，就会出现一个不同凡响而又出人意料的效果：

谱例 7



这真是意想不到的神来之笔。所以把和声变化用弱音弹出来常会比用强音弹出来更引人注目。"

我说："你不像有的钢琴家那样把内声部带出来，而是把旋

律直接奏出。你对把内声部带出来的这种处理有何看法？”

她回答道：“我也喜欢把其它声部带出来，但并不经常这样做，原因是旋律线绝不能切断。第二声部就是第二声部，不是主要的声部。在某些曲子中第二声部短时间居于领导地位，但仅仅是短暂的时间；旋律线绝不能切断。”

踏瓣的用法

我问道：“你用踏瓣的原则是什么？是为了表现不同作曲家的不同风格呢？还是根据曲子的结构和音质？”

“不……肯定是根据结构和音质，”她回答说。“我试验过少用弱音踏瓣。我发现用手的重量改变音色或取得所要求的最弱音，其效果远胜于使用弱音踏瓣。我相信，手在弹奏世界上最伟大的、最弱的音时，也必须具有足够的重量，发出的音才不会漂浮，才会像中强或强音那样延续，才能具有旋律歌唱性。”

“你提到音质……我想问问你对于拉赫曼尼诺夫、基瑟金、鲁宾斯坦、霍洛维兹、里赫特尔他们的不同音质的看法，什么是你理想的美丽的音质？”

“我觉得，当年轻时，你被一位伟大的艺术家吸引，就会觉得他所奏出来的音是最美丽的，无与伦比的。我就觉得没有人奏出过像拉赫曼尼诺夫那样的声音来。而事实上每个伟大的艺术家——你刚才提到的几位艺术家都很伟大——都有奏出他们自己所要求的声音的一套办法。这就是我们能拥有这么多不同的音质、不同的处理、不同的艺术家的原因；每个伟大的艺术家都有他自己的一套，而且这一套很奇妙。当我听像霍洛维兹、鲁宾斯坦或塞尔金这类大师演奏时，我说：‘这是最美丽的声音了，必须像

这样弹奏。’

“下一次，欣赏另一位大师时，也许我又会说：‘就得像这么弹。’当一位音乐家的演奏便使你相信‘就得这么弹’时，他就算得一位大师了。若他在演奏的那一瞬间不能说服听众使听众相信他是唯一正确的，那么他就不够伟大。这也是音乐能如此美好的一个方面。”

伟大的钢琴家

评论家们经常依据他们自己的见解认为某些人是最伟大的钢琴家。我却觉得，比起评论家来，伟大的钢琴家们更清楚自己的同行中哪些是最伟大的。因此我请教巴考尔女士，她认为本世纪的钢琴家中哪些是最伟大的。

她说：“在过去的钢琴家中，布佐尼的确是伟大。我没有直接听过霍夫曼，只是从唱片上听过他；他的演奏的确使我震惊。我觉得他也很伟大。另一位是拉赫曼尼诺夫；基瑟金是一位非常、非常伟大的大师。……还有巴克豪斯。

“现在的钢琴家中，我认为鲁宾斯坦、霍洛维兹、塞尔金、里赫特尔，还有基列尔斯……他们各有所长，在音乐的成就上各有特点，因此不能把他们拿来互相比较。”

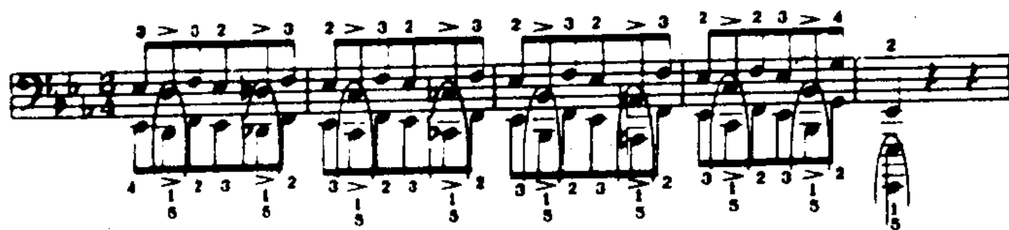
为了取得力量而改变手法

我问：“巴考尔女士，肖邦《b小调奏鸣曲》中的谐谑曲结尾处有特强记号的那几个音，你都改用左手弹，还弹成八度；贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》第一乐章的颤音最后两个音你是用右手

弹。这样的做法你是来源于传统呢？还是为了弹奏更有力量？你如何看待严格按照作曲家的记谱及重新安排指法这类的问题？”

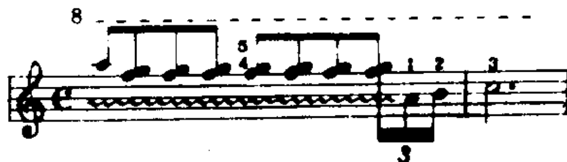
她回答说：“肖邦《b小调奏鸣曲》中谐谑曲结尾处那几个有强音记号的音符，我用左手弹成八度，是为了达到这首谐谑曲的渐强所要求的非常洪亮、非常有力的效果。弹成单音不可能达到，弹成八度就能达到了。我把它们重新组合起来并改用如下指法：

谱例8



“贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》第一乐章快到结尾处的颤音（第234小节）的末两个音我用右手弹……这个手法上的改变源于1899年斯图加特出版的比洛版本，这个指法极有效果。冯·比洛所编订的这个指法比其他版本都好；它能形成一个很大的渐强。

谱例9



“冯·比洛说：‘那些不能克服左手跳越的人（左手不能有任何空，一点点也不允许）可以用右手弹那两个音，以使左手能早点腾出来。’

“但是，亲爱的朋友，关于精确地按照贝多芬所写的音符弹奏出来的这个问题……前些天我还和赛尔金共同阅读了贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》的手稿，你知道印刷中有多少错音吗？”

我插话说：“左手低音部分第105小节的F音。”*

巴考尔女士继续说：“对，我真不懂为什么所有的版本中都没有这个降F音，这个降F音是很合逻辑的，因为两小节后同样的东西，就是那个降D音出现了。试问，为什么第一次出现的是小二度而第二次出现的是大二度呢？不对。这两个地方绝对应该是一致的。

谱例10



---

* 基瑟金是第一个注意到这个问题的人。1948年当他在苏黎士仔细阅读了波 德摩尔收藏的原稿后，就在我谱上的F音注上了降记号。后来，基瑟金在一篇文章里写道：“……看来不可能查出这个错误是从哪一个版本开始的。也许是第一版上校对的失误。也许车尔尼知道错误的版本，因为卡尔·克列布斯在布莱特科普夫及哈特尔原版本的注释上曾指出过，提到车尔尼建议用F、♭A、♭D、F代替F、♭B、♭D、F。卡尔·克列布斯又说：‘不可否认，降D和弦第一转位的效果比降B小和弦第二转位的好得多。’假若原稿上的和声没有印错的话，我想车尔尼就不会提出这个建议了。”

“不仅这个地方，不仅这个降F音……第一乐章接近尾声处第268小节及其后的几小节左手有跳越的地方，所有版本都把那些小音符抢先出现。贝多芬的手稿上却并非如此，装饰音和右手第一个十六分音符是写在一起的：

谱例 11

（贝多芬写）

cresc.

这里如谱上写的

“还有，在第三乐章发展部的中间——确切地说并不是第三乐章，因为这首奏鸣曲不是三个部分组成的，它的中间部分只是一个间奏而已——在313小节处，当主题以强奏回到C大调时……又当它回到属音时，贝多芬在321及325小节的G音处所写的是fortissimo。但是除了亨勒版之外，任何版本都不是这样，有的版本还把这几小节注上*p*或*pp*。

谱例 12



“所以，当我们认为自己是准确地按照作曲家所写的或是所印刷的弹奏时，还得考虑到你用的是哪一个版本，还得看这首曲子是谁编订的，编订者的指导思想是什么，等等。”

我又问基娜·巴考尔是否记得她事业中某个困窘或戏剧性的时刻。

她回答说：“不能说困窘的时刻，但可以说是戏剧性的时刻。第二次世界大战期间，我在埃及避难，住了六年。有一天晚上，我准备在红十字会主办的义演音乐会上担任独奏，和巴勒斯坦管弦乐队合作——那时它还不是以色列爱乐乐团。音乐会的票都已经全部售完了。当我从饭店出来准备到音乐会去时，看见报纸的头条新闻载有：‘德国军队入侵希腊’的消息；这使我想到我可能再见不到家中的人了。然而我还是去参加了演出。演奏到《“皇帝”协奏曲》的中间时，我忽然感到手指在键盘上打滑，原来是我伤心痛哭的泪水把键盘都弄潮了。”

虽然巴考尔女士是带着微笑回忆她一生中最担惊受怕的这次演出，但是我还是能感到她声音中的激动不安，在我们谈到下面

的教学问题时也还如此。

教　　学

“因为我没有时间，所以我没有教学，但是我敬爱教学工作。第二次世界大战时，我在埃及除了为士兵们演出之外，也给一些很有天赋的学生上点课。我非常喜欢教学。不巧的是现在我被工作和旅行演出束缚住了，要教学就太困难了。希望有一天我能贡献一点时间给青年学生，因为我对他们太感兴趣了。假若能给他们一点帮助，我将认为是世界上最大的快乐。”

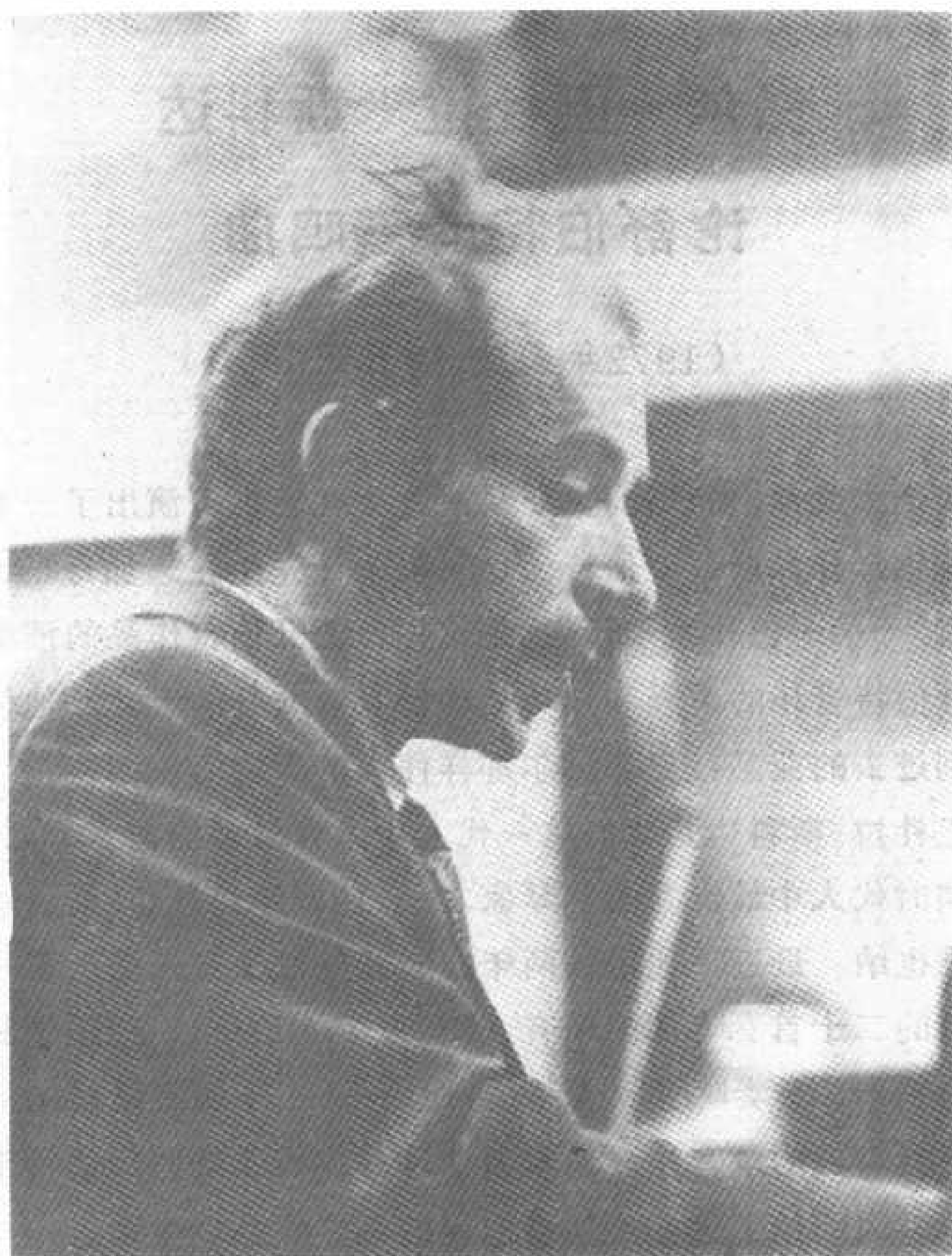
对学生们的建议

“假若我能给学生们一点什么建议的话，我就想说，除了每天至少要练六、七小时的琴之外，他们还得具备非凡的毅力和进行特殊的训练。若是决定要成职业音乐家，音乐就是第一性的东西。其它都是次要的。若把其它任何东西放在首位，必然在学习音乐上分了神。

“音乐是一种充满美好时刻，充满特殊体验的艺术，但也是一种要求你不断付出牺牲的艺术，不能半心半意，必须为之贡献终生。

“艺术家的生活是美丽的，但也是艰苦的。我热爱弹钢琴才以此为我的工作。但我不喜欢到处旅行演出及由之而来的一些事。假若你想把演奏家这个职业干好，就还得学会喜欢这一套。

“除了我上面提到的毅力、训练、勤奋之外——还需要一点儿疯狂、冲动和傻劲。”说到这儿时，巴考尔女士微笑了：“假若没有一点疯狂，就不会选择这条谋生之路。”



保尔·巴杜拉－斯科达

保尔·巴杜拉-斯科达
论舒伯特的奏鸣曲

（1972年 4 月19日采访）

两个季度前。当巴杜拉-斯科达先生在芝加哥演出了一系列的舒伯特钢琴作品后，罗伯特·C·玛尔什先生在芝加哥《太阳报》上写道："……巴杜拉-斯科达是这样一位舒伯特作品的演奏家，他对舒伯特音乐的解释和技巧处理都具有非凡的天才，他使我们联想到过去的亚瑟·史那贝尔那样伟大的人物"。

巴杜拉-斯科达是我们这一代人中录音最多的艺术家之一，也是他同时代人中最优秀的钢琴家之一。1927年巴杜拉-斯科达先生生于维也纳。最近，他用去两年的时间完成了音乐史上第一次为舒伯特的二十首奏鸣曲的录音（RCA Victrola)。他还录制了贝多芬的三十二首奏鸣曲（音乐遗产）——二十四张慢转唱片。在舒伯特奏鸣曲的录音中，他重新处理并完成了好些舒伯特未完成的乐章，因而给了这些长期被忽视的钢琴作品以生命。

让我们转入正题吧。我请保罗·巴杜拉-斯科达——他是一个中等身材并具有一双敏锐的黑眼睛的人——谈谈他对他的老师艾德温·费希尔的印象。艾德温·费希尔也是一位舒伯特的伟大的解释者。

巴杜拉-斯科达（以下简称"巴"）：费希尔是一个有创造力

的钢琴家，他很接近于亚瑟·史那贝尔那样的类型——这就是说，他的保留曲目主要是贝多芬、舒伯特以及勃拉姆斯的作品。但是费希尔的成就稍有不同，他没有史那贝尔那么理智。当费希尔坐下来弹奏时，使人感到就像作曲家本人在即兴演奏一支曲子，一首奏鸣曲，或是一首幻想曲。

从为人方面来说，费希尔非常和蔼，对学生很热情。他给我最大的启发和影响是：他的信条是：一个艺术家作为一个人来说，必须追求完美，要把才能和美德结合起来。而且，艺术家应该具备文艺的各方面的知识——诗歌、绘画、历史，等等。

艾尔德（以下简称“艾”）：我相信，作为一个艺术家，也作为一个教师，费希尔常常使用一些特殊的描述方法来启发灵感。你还记得他有关舒伯特的描述吗？

巴：演奏舒伯特时，费希尔从自己对乐句和诗歌经常联系起来的舒伯特歌曲的丰富知识中吸取经验。当然啰，在钢琴曲中出现一个极为相似的乐句时，你就可以采用注明的歌词来帮助你得到既定的和特殊的音乐灵感。我喜欢用“歌曲”这个词。

例如，舒伯特逝世后出版的《♭B调奏鸣曲》里保持的行板的中部乐段有一个结尾很像《菩提树》（选自《冬之旅》）。菩提树正在对悲哀的恋人说：“到我们树荫下来吧，你将得到安息。”这种由大自然给予的理想归宿和安慰，这种和大自然的协调而浑然一体，大概就是舒伯特的音乐和诗歌中最典型的表现吧！

谱例1



艾：谈到舒伯特和大自然的关系，使我想到基瑟金的话："某些作曲家受大自然的影响是那样深，以致使我感到他们的音乐是受了一种特殊的地理和气候条件启发而产生的。我感到舒伯特的旋律就是一幅幅奥地利风景的柔和而明媚的素描。"你同意这个见解吗？

巴：这段话太美了。我只能肯定地说，在舒伯特的音乐中一再反映出对这种优美风景的感情。舒伯特是一个真正的奥地利作曲家。在他的一个精彩的记录里，我们得知他在从萨尔兹堡到加斯太因之间的一个山谷的旅行情况。周围绚丽多彩的景色多么使他陶醉啊！他用非常诗意的笔调对他的弟弟费尔蒂兰德作了描述。以致多年来这封信里的这一段曾被奥地利的教科书所选用：

格门顿　　1825年9月12日

亲爱的兄弟：

要给你描写萨尔兹堡山谷里可爱的景色几乎是一件不可能的事。你看！那好像是一个好多公里宽的大花园。无数的城堡和领地从树林中向你窥视；看哪！一条弯弯曲曲的河水慢慢地流注其间；许多草地和田野像美丽而色彩缤纷的地毯；道路像丝带似地把它们连接起来；密密的大树林中有几小时也走不完的道路。这些都被一望无际的极高的山脉环绕着，它们好像是这个光荣山谷

的卫士；想想这些，你就会对它的无法言传的美丽有一点印象。

维也纳的影响

艾：从奥地利的风景到维也纳，舒伯特的钢琴音乐是如何表现维也纳的？

巴：这是另一个问题了。让我们来看看十九世纪的情形吧。在十九世纪，人们比十八世纪更重视音乐语言在表现上的特点。十八世纪的音乐更具有国际性，更易为别国所接受。例如，你不会感到莫扎特的音乐仅仅只是表现萨尔兹堡，虽然它非常具有奥地利的特点。你可以发现他的音乐中具有意大利、德国，还有法国音乐的成份。巴赫和亨德尔的音乐也是国际性的。当你听贝多芬音乐的时候，你并不觉得他是一个来自波恩附近莱茵河畔乡村的人，虽然你会觉得他具有某些德国特点。

似乎是，艺术家越伟大，就越为全世界的人们所接受。这就是巴赫、亨德尔、莫扎特和贝多芬的影响遍及全球并为各国人民认真演奏的原因。

至于早期的舒伯特，情况却有了变化，这对于帮助我们认识维也纳音乐语言是很有作用的。在他的某些舞曲里——特别是某些圆舞曲——和某些早期的奏鸣曲里。许多表现欢乐情绪的音乐都具有维也纳特点——细腻、轻巧的指触，有意识地使某音推后出现，某音提前出现——这些情况都存在着。必须懂得这种自由意志是为了给予他的音乐真实感和生命力。

像节拍机一样用死板的拍子弹奏舒伯特是错误的，当然这一条几乎也适用于每一首伟大的曲子。

用不着再说了，舒伯特的维也纳舞蹈语汇是为全世界所公认

的。有一次在那不勒斯预演时，我弹奏他的《D大调奏鸣曲》作品53之850的末乐章。两位很少接触严肃音乐的清洁女工，真正可以代表普通老百姓——放下扫帚跟着音乐跳起舞来。这使我很高兴，我觉得她们的舞蹈对舒伯特和我都是一种安慰和鼓励。

艾：舒伯特在维也纳留下什么遗迹没有？

巴：我们有舒伯特的诞生处，在努斯多夫街54号，现在作为一个纪念馆保存下来。里面有很多宝贵而重要的文件、手稿，舒伯特和朋友们的照片，信件的真迹或复制品，还有一件也许是最珍贵的东西吧——他的眼镜。

维也纳还有其他有意义的地方，但对我来说，市图书馆比较重要，因为它是世界最大的舒伯特资料的收藏处，我到过那儿无数次，为了查对某些印刷版本是否正确。

艾：请你讲讲海顿、贝多芬或者胡梅尔对舒伯特的影响，可以吗？

巴：和所有的天才一样，舒伯特开始时在一定程度上是模仿其他大师的，他的器乐曲里有某些经过句使你想起莫扎特、海顿或者贝多芬——胡梅尔的影响则很少。说真话，我未发现舒伯特有类似胡梅尔那样的经过句。然而却有些学者佯言他们发现了相似之点。

我倒觉得韦伯对舒伯特有某些影响，我发现了他们之间的某些类似之点。例如，韦伯的《降A调奏鸣曲》和舒伯特的《G大调奏鸣曲》作品78D 894在表现手法上就很相似。舒伯特可能知道韦伯的这支曲子，至少听过，因为他们两人后来成了朋友。

但是舒伯特成长后，很快就发展了自己独特的风格，并把其他作曲家的特点融合在他自己的风格中。你只要听一个乐句就能辨别出这是舒伯特而不是其他作家。

关于舒伯特的风格，我要特别提到他的任何一首作品中都有的大量而丰富的旋律——也许舒伯特是世界上最伟大的旋律创作者——也想提到他创作大段的、史诗般旋律的惊人才能。他的这一特质和贝多芬相似。但他在某些方面显得更突出，这种情况在贝多芬作品中只是偶有发现——例如：在《降B调“公爵”三重奏》（Archduke）中，——在舒伯特的作品中则是不足为奇了。当然啰，舒伯特和贝多芬的相似之处是非常多的，因为他们是同时代人，又居住在同一地点，因而不可避免地在两位巨人的作品中会出现相似之处，但应强调指出，只是相似，而不是模仿或抄袭。

你常常会在舒伯特的作品中找到一个具有贝多芬特点的经过句，但他的写作时间比贝多芬的同类作品为早。当然，你会发现更多的相反的情形——舒伯特似乎是模仿贝多芬而写成的经过句。总之，音乐上的规律总是一致的。

和莫扎特的相似之点

艾：你发现舒伯特的《a小调奏鸣曲》作品42D·845（1825年作）和莫扎特的《a小调奏鸣曲》K·310（1778年作）有类似之点吗？

巴：我发现存在着影响，但是下意识的。特别是末乐章。它们都是$\frac{2}{4}$拍子，很快。

谱例 2

Allegro vivace Schubert, Op. 42

pp legato

Presto Mozart, K. 310

p

两者都有一个A大调梦幻般过渡的中部乐段。两者似乎都表示具有共同的某种悲剧性的反抗，但悲剧并未发生。这一切类似之点可能是不约而同的结果。

谱例 3

m. 259 Schubert, Op. 42

p

m. 143 Mozart, K. 310

p

有一件很有趣的事，就是在音乐史上，相同的调常用来创作感情色调相似的曲子。例如：b小调——贝多芬称之为“黑色的调”，是一个表现最绝望的悲剧的调——不仅是舒伯特用来写《“未完成”交响曲》的调，而且是柴科夫斯基用来写《“悲怆”

交响曲》的调。

多伊奇（Deutsch）编号

艾：多伊奇为什么要重新编订舒伯特的作品号码呢？

巴：当舒伯特去世时，他的具有创造性劳动的成果，他的作品中还不到十分之一得以印刷出版。他的奏鸣曲只有三首出版，就是a小调作品42 D·845 D大调作品53 D·850以及D大调作品78 D·894。在以后的年代里，他的许多作品，不论早期的和晚期的都是零碎地一首首问世的，作品号码都是按出版的日期编号，就是说，一首1830年的作品号码会编在1840年的作品之后，作品号码和创作时期毫无关联。恰恰相反，他早期作品的编号秩序反而靠后。

为了避免编号和创作年代的混乱，音乐家们现在都喜欢用奥托·埃里希·多伊奇的编号；多伊奇为舒伯特编号的意义就像克歇尔（koechel）为莫扎特作品编号的意义一样。除了少数例外，作品号码都是按创作时间的先后来编排的。

版　　本

艾：哪种版本是舒伯特奏鸣曲最好的版本？

巴：宇宙版（The Universal）包括了十四首奏鸣曲。还应着重指出亨勒版（Henle）。多维尔版（The Dover）重印了布赖特科普夫和黑特尔版（Breitkopf and Haertel）的十五首奏鸣曲。其中有三首早期作品是宇宙版和亨勒版里没有的。

艾：你编订过舒伯特的作品吗？

巴：是的。我的一生都为舒伯特的音乐深深地吸引。我编订过《流浪者幻想曲》，八首《即兴曲》，六首《音乐的瞬间》，

还有为宇宙版编订的三首去世后出版的《钢琴作品》，在宾夕法尼亚州的普雷塞尔公司出版。现在我正在为德国出版者亨勒准备一个未发表过的九首奏鸣曲的集子，其中大部分是早期作品。要说它们都没有发表过也许是太夸大事实了，少数曾发表过，有的虽发表过，但不是按其本来面目发表的·

艾：在你为全部舒伯特的二十首奏鸣曲的录音中，你把某些未完成的乐章续完了。是什么力量支持你这样做的？你的指导思想是什么？

巴：因为我对舒伯特的原稿进行了研究。没有任何一个伟大的作曲家像舒伯特那样留下那么多未完成的作品，这就形成一个不能完全解决的谜题了。大部像未完成的作品并不是因为作者本人不满意而中断创作，也并非次品。《“未完成”交响曲》的情况就可证明我的看法。实际上“未完成”本身就是已完成的。我相信灵感的力量常会阻碍舒伯特去完成一件作品。写下奏鸣曲式的主要部分后，他立即动手写第二乐章……。他的思路远比他的笔要快，他可能经常为早夭的幽灵所威胁。

幸运的是，舒伯特的创作方法是非常科学而有系统的，他的奏鸣曲中几乎所有的乐章都已写到再现部。从他已完成的作品来看，再现部都是比较有规律地根据呈示部得来，相应地说，去完成一个未完成的乐章所需要的只是一些机械式的工作，看来舒伯特本人之所以留待以后再写也是为此。

《B大调奏鸣曲》作品147 D· 575可说明舒伯特本人就是这样作的，未写完的开始部分和最后的再现部分都已经有了。所以我必须做的工作只是根据舒伯特的范例把这些奏鸣曲的未结束的地方完成而已。唯一例外的是伟大的《C大调奏鸣曲》D、840的结尾，他的手稿在发展部分就中断了。

艾：你是怎样解释舒伯特的奏鸣曲的？

巴：我并不是有意识地在舒伯特和其他伟大的作家之间做些什么不同的处理，首先我致力于得到一个能真正反映作家意图的版本。由于选用版本时不审慎，各种不同的错误就会接踵而来。每个编订者都自觉或不自觉地对曲子作了解释。只搞编订不涉及解释和处理几乎是不可能的，对歌词也是如此。

所以，我已形成一种规律，就是尽可能地要去阅读舒伯特的手稿。作为一个到全世界各地旅行演奏的音乐会钢琴演奏家，我有机会看到很多保存在图书馆或私人手里的手稿，这是一般钢琴家不可能看到的。

确定版本后，我就用不带主观解释的方法去读它和弹奏它，只让版本说话。我觉得我们现在有一种过份侧重“解释”的倾向。一个很好的艺术家常因为“过份解释”而破坏了他的演奏，予每一个乐句过多的意义而代替了这个乐句本身的意义。所以，我想还是让音乐自己发言吧！只有当我感到和音乐和谐一致时，我才允许我的个性进入作品里。换句话说，我不愿意说这样的话：“这是我的解释”。

舒伯特的解释者

艾：其他伟大的舒伯特解释者们如费希尔、基瑟金、肯普夫、丽丽·克劳斯、里赫特尔、史那贝尔、塞尔金等等是否也采用和你一样的办法呢？

巴：谢谢你称我为伟大的舒伯特解释者之一。我发现一个很特别的情况，就是这些大师们在对舒伯特作品的解释办法上有相似之处。作为一个人，也许舒伯特是最真诚的人，在作曲家中也

许他是最诚挚而坦率的一个。所以，他希望我们作为他的解释者也要和他一样真诚，在解释作品时要和他一样谦虚。假如你没有一种谦虚的精神去接受他的音乐——上帝的赠礼，最神奇、最愉快的体验，那么你也许一点也不能理解舒伯特的音乐。你刚才提到所有的解释者们似乎对舒伯特都有一个相似的看法。爱德温·费希尔经常坚持的处理原则是越朴素越好，让音乐在诗情画意中表达出来，要追求作曲家的意图而不是我们自己主观臆断。

在我和斯维亚托斯拉夫·里赫特尔的私人接触中，我们也有同感。里赫特尔是一个舒伯特的热情崇拜者，先在苏联后又在全世界为舒伯特做了很多工作。他告诉我说，当他开始在舞台上演奏舒伯特奏鸣曲时，他的举动被认为是一件无意义的事，有人说："谁会来重视这种无演奏效果的音乐呢？真是又平淡、又冗长。"还有威廉·肯普夫，他是伟大作曲家们的忠实使者，他也是用谦虚的精神来处理舒伯特的。

特　　点

艾：你愿意对舒伯特钢琴奏鸣曲的这些特点作一番讲解吗？就是：许多慢乐章中部的激动的气氛常常渗入再现部分。

巴：很好。这一特点只是在某些慢乐章中才有。中部并不需要太激动，不过总是比开始的乐段快一点，而且到再现部分也保持这样快的速度。可以在未完成的《C大调奏鸣曲》D.840"Relique"奏鸣曲的行板乐章中找到上面所说的美丽的例子，我认为这是舒伯特的最优美的作品之一。再现时，中部的进行一直渗入主题之中，形成低音部的副旋律的效果，主部和中部的进行是非常协和而有联系的：

谱例 4



艾：第二个特点是：在舒伯特的奏鸣曲中，中板用得非常多，而贝多芬的钢琴作品里，中板只出现过一次——第四协奏曲的“Moderato”。

巴：贝多芬似乎非常害怕他的曲子被演奏得太慢，因此写下了“快板，火热的”、“活跃的快板”、“辉煌的快板”、“热情的快板”等等。舒伯特则是另一种想法，害怕他的曲子被弹得太快，因此为那些可能演奏得太快的人写下了“中快板”、“中板”、“快板，不过份”等等。

结果是这些标记都被人们处理得过分了。贝多芬的很多乐章都被弹得太快，而舒伯特的很多乐章则被弹得太慢。因为人们总是矫枉过正。我们不能忘记舒伯特时代处理音乐时有一种轻松而生动的习惯，又具有某种内在的压力和紧张度。当时的人们用稍快的速度和较浅的触键从头至尾弹奏这些奏鸣曲的乐章，弹得轻巧而漂亮。鉴于音乐表演上这种趋势盛行，舒伯特严正地指出不要弹得太快而应该注意音乐的意义是非常必要的。

但是在今天，舒伯特的提示可能导致过分沉重的演奏。然而，舒伯特是不应该弹得太重的。要记住，舒伯特是艺术歌曲作家中最伟大的一位。在艺术歌曲里，一个乐句的长短常取决于演唱者呼吸的长短。同样，在弹琴时你也应该感到能控制四小节构成的一个乐句，它作为一个单元你不能任意破坏它。这样一来，你

就会避免一度出现过的那种弹得太慢的情况。

艾：这种抒情性在你选择音色时起作用吗？

巴：非常起作用，特别是在我录音时。我非常刻苦地去追求歌唱般的音色——追求一种能用纯洁而优美的音质来表现舒伯特音乐中抒情性的那种音色。还有甚么比使钢琴歌唱更难呢？因为它基本上是打击乐器。

艾：你是什么时候录制舒伯特的二十首奏鸣曲的？

巴：我是花了相当长的时间去录制的。1967年在罗马RCA的录音室开始，以后又在维也纳继续工作，其中少数几首奏鸣曲我重录了两三次，直到在声音和处理上我都感到满意为止。

艾：第三个特点：舒伯特在他的小步舞乐章中引用了地道的舞曲，但贝多芬则没有这样作。

巴：是的，贝多芬的作品中民间音乐的因素只是偶尔出现，例如作品49之2里的著名的小步舞曲就有地地道道的民间风味：

谱例5



在舒伯特的作品中，民间音乐的因素就多得多，特别是他的谐谑曲乐章经常不过是一首圆舞曲的变形而已。

---

* 该谱例是巴杜拉－斯科达根据贝多芬本人在七重奏作品20中使用的同一主题记下来的。

然而我发现，在舒伯特的成长过程中——他成长得很快，因为他在这个世界的日子很短（1797—1828）——维也纳的表现方式，包括舞蹈性的乐章都几乎消失了。舒伯特也变成世界性的了。有一件事需要在这里提到，舒伯特，这位伟大的古典作曲家中唯一在维也纳出生的人，他的祖先并不是维也纳人，他的双亲都是从奥地利帝国北部西里西亚来的，这是摩拉维亚的德国部分。西里西亚人是以神秘、内在的生活方式闻名于世的，他们和维也纳人的乐天的生活方式大不相同。

艾：第四个特点：舒伯特在创作中常常由小调转到大调。这种措施在情绪上起到什么作用？

巴：把一个小调的乐句移到大调上出现，或是相反把一个大调的乐句移到小调上出现，的确是舒伯特喜用的创作手法。然而他并不是使用这种手法的唯一作家。莫扎特也经常使用这种手法，还给了它一个名称："chiaroscuro"〔意〕"Helldunkel"〔德〕，英语里则用"light and shade"（美术术语叫"明暗法"）。

谱例6

Mozart, Concerto K. 503, first movement

迟些

模仿大管

Solo

大调 ———

小调 ———

从大调到小调的转变总是反映语气的转变，大调和小调在古典音乐中好像两个极点——男的和女的，或光和暗。一般说来，小调比大调低沉一些。

艾：第五个特点：舒伯特把主音调移低一个大三度时，有时甚至不作准备就移了。

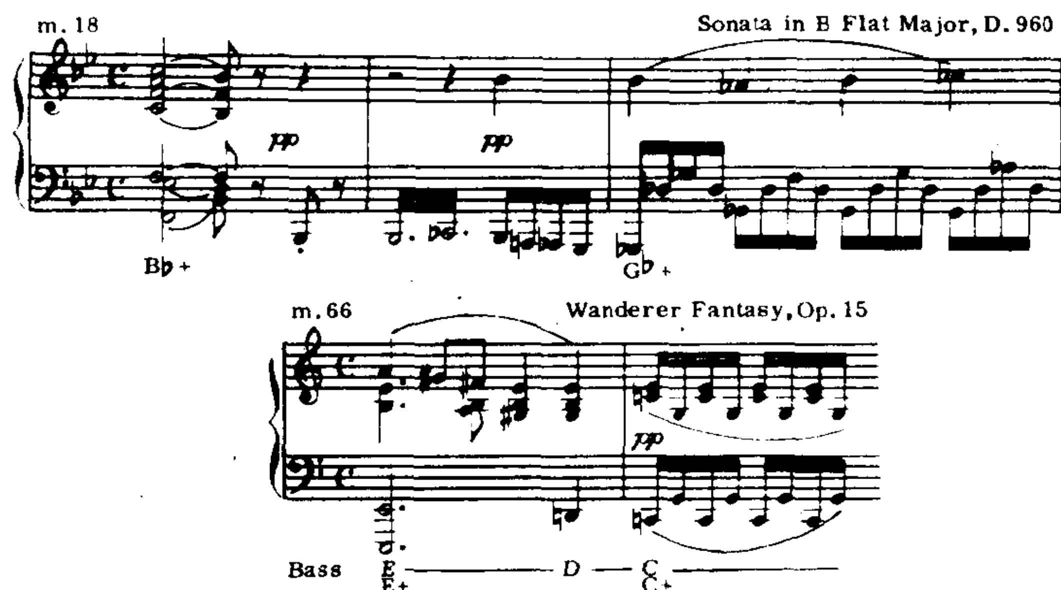
巴：这常常表现一种高昂的情绪，例如贝多芬《第九交响曲》的结尾：

谱例 7



舒伯特也常常使用这种手法——在他去世后出版的《降 B 大调奏鸣曲》的第一乐章。还有《流浪者幻想曲》的开始乐段，例如：

谱例 8



艾：第六个特点：舒伯特在奏鸣曲的内容上越来越具有个性，但是在形式上却和贝多芬相反，越趋于保守。

巴：我不同意这种看法。试看：《c小调奏鸣曲》D．958的末乐章吧，这是音乐文献上最长的末乐章之一——第一主题由c小调开始：

谱例9



第二主题——非常丰富的转调变化——是 #c 小调：

谱例10



第三主题——“梦幻般的”——B大调：

谱例11



第四主题是一个庞大的发展部，包括第三主题的素材和第一、二部分的动机和片段，引向一个巨大而有力的高潮——这是钢琴文献中最长的一段渐强。

第一主题的再现是在预想中的c小调上出现的，但是第二主题则是在♭b小调上开始。然后是尾声，是在c小调上。引用了再现中舍弃了的一部分第一主题而省略掉第一主题的C大调的那一段，使这个乐章在极度的悲剧性中结束。

这段音乐的结构中毫无保守之处。从调性的应用上——调性是古典的、正统结构的重要因素——来看，其革新精神是舒曼、肖邦、以及勃拉姆斯所不敢涉及的。只有布鲁克纳在舒伯特后很多年才这样作了。

1824年写作的C大调四手奏鸣曲作品140被称为《辉煌的四手奏鸣曲》，从任何角度来看，它在奏鸣曲式上都是打破常规的。

谱例 12



最典型的终曲是很崇高而辉煌的，和谐谑曲一样具有一个音乐文献记录上绝无仅有的从上主音开始的再现部——你看就是这样，D大调!

谱例13



我觉得，认为舒伯特奏鸣曲在结构上越来越保守，而在内容上则越来越有个性这种错误看法的来源，是由它们的结构很完整所致。作品的气势如长江大河，一泻千里，天衣无缝，浑然一体，质朴自然，反倒给人一种在结构上保守的错觉。

另一方面，在贝多芬晚期的奏鸣曲中，有时还露斧凿痕迹。作品110第一乐章的再现部，贝多芬费了九牛二虎之力才从E大调转回第二主题的降A大调：——近于笨拙了！

谱例14



艾：第七个特点是：舒伯特是在乐章开始时只用单音八度引入主题。

巴：舒伯特只是在小调作品带有某种特殊尖锐的效果时才用这种手法。例如《a 小调奏鸣曲》作品143 D·784：

谱例 15



（这是在布鲁克纳之前的一种尝试：可用布鲁克纳《第九交响曲》的最强音主题来比较一下。）这种乐句常常预示以后出现的和声并激发舒伯特在发展部采用戏剧性的效果。

舒伯特在其他作品中采用单音八度开始的例子还很多。例如：

谱例 16

Allegro moderato

Sonata in E Flat Major, Op. 122, D. 568

p

Allegro

Sonata in F Minor, D. 625

f

Moderato

f p

艾：唐纳德·托维爵士在1928年发表的一篇文章中提出：要深入理解舒伯特奏鸣曲就不仅只是探索他在主题上的精心安排，

或只是研究他像贝多芬那样具有图案式的结构设计；同时，还得研究舒伯特精巧多变的转调手法，以及他在创作时所采用的调的对称和组合上所获得的色彩效果。

巴：是的，托维的文章里引用了舒伯特伟大的《C大调奏鸣曲》中谐谑曲的中部乐段为例子，说明舒伯特在和声上的巧妙运用，直到今天对理解舒伯特也还是一个有价值的贡献。我希望音乐家们都读一下这篇文章。这篇文章也应该在高级和声学的班上作为教材。

对伴奏的控制

艾：塞尔金和我谈到舒伯特去世后出版的《A大调奏鸣曲》中的小行板时说："假若低音部分真是伴奏，那我觉得应该控制得轻些"。但是《A大调奏鸣曲》的慢乐章却不是这样。我觉得它可以和弦乐三重奏相比较：

谱例 17



另一方面，基瑟金对旋律的歌唱性总是作出无穷无尽的要求，他决不让左手和右手处在相等的位置上，尽管和塞尔金一样要求左手第一个#C音要突出一些。你觉得舒伯特类似这样的伴奏应该如何处理呢？

巴：在突出主要声部并使声音具有歌唱性这一方面，基瑟金被公认为杰出的大师，给人以无以伦比的美感。总地说来，我发现凡是能把主要声部突出来的钢琴家都能奏出很有感情、非常美丽的音色。威廉·肯普夫就能使主要声部非常清楚地出现，其他不同类型的钢琴家如霍洛维兹和柯尔托也是这样，我相信塞尔金的意思只是要避免片面地为强调而强调罢了。

这里，我愿意引用舒伯特在一封写得非常优美的信中的句子，信中他提到他感到很自豪，因为他使钢琴唱起来而受到人们的称赞，又提到他不能忍受那种“可憎恨的在钢琴上既不悦耳又不令人愉快的敲打声，甚至某些杰出的钢琴家也是这样”。

我认为应该控制内声部，而低音部则不要控制得太多，因为舒伯特的低音部常具有旋律性，类似副旋律。我觉得控制钢琴的伴奏部分和室内乐的演奏没有什么不同：一个好的弦乐四重奏团或弦乐三重奏团的第一小提琴总是要突出一些。

艾：在舒伯特的低音伴奏中用断奏时，你用踏瓣吗？

巴：在这个问题上，钢琴家们的看法并不一致。例如阿弗列德·布伦德尔保持一小节长度的踏瓣，我则采用“管弦乐队”的办法，保持类似拨奏的效果，在第一个音符用踏瓣，或稍微延续至第一音符后，用半换(half change)的办法。这也是埃德温·费希尔对待这种低音的用踏瓣的方法。

在舒伯特的作品中，这种在低音伴奏中采用断奏的例子是很多的，可提出《♭E大调奏鸣曲》D．568第一乐章的第二主题和《♭B大调即兴曲》作品142之3 D．935的主题：

谱例18



我相信，从我的录音中，事实已经证明踏瓣的轻微换动并不破坏右手的连音和歌唱性的线条。舒伯特去世后发表的《♭B大调奏鸣曲》D．960里的保持的行板却是一个例外，舒伯特已经注明了“用踏瓣！”

谱例19



从哪些作品开始学习

艾：你认为舒伯特的哪些奏鸣曲或哪些乐章对学生们来说是最容易的并愿意推荐给他们？总地来说，教师和学生对舒伯特的奏鸣曲都不太熟悉。特别是早期的不太容易接受的那些奏鸣曲。

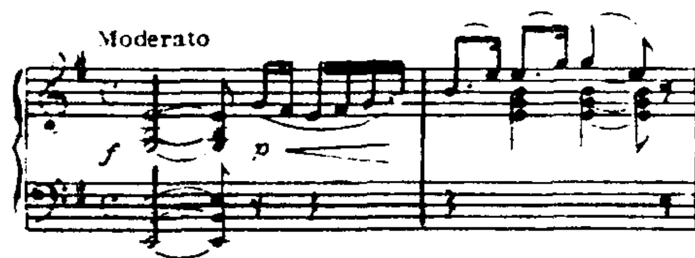
巴：这是一件很糟糕的事，的确如此。你知道在十九世纪时，钢琴家们在音乐会上不演奏莫扎特，莫扎特和舒伯特一样地消失了。但是，至少莫扎特还被认为对小孩子的学习有好处，舒伯特甚至连这点评价都没得到。舒伯特的音乐不像莫扎特那么容易，读谱也较难一些，小孩子弹奏时不易掌握。

艾：你向已学过一些贝多芬奏鸣曲的高中生和有才能的学生推荐哪些舒伯特奏鸣曲？

巴：这不难，我很快就可提出一些这样的奏鸣曲来。希望我的录音及我为亨勒公司编订的即将问世的《舒伯特奏鸣曲集》能在这问题上有所帮助。好些集子里都未收入的大多数被认为较容易的奏鸣曲——舒伯特早期的奏鸣曲，其中有些是从未出版过的——都将在我编订的集子里出现。

已弹过一、二首贝多芬简易奏鸣曲的学生，可以弹明快而有诗意的《e小调奏鸣曲》D．566。

谱例20



这首奏鸣曲的四个乐章都保存下来了，但有人怀疑第三、四乐章是否属于这首奏鸣曲。我的看法是肯定的。然而，肯普夫认为这首奏鸣曲最好只演奏它的第一、二乐章，而把它当成贝多芬的《e小调奏鸣曲》作品90的姐妹篇。

《♭A大调海顿风格奏鸣曲》D．557是1817年5月创作的，弹

起来并不困难：

谱例 21



还有具有浪漫气息的《#f 小调奏鸣曲》D．571，也是一首没有很高技术要求的作品，特别是它的第一乐章：

谱例 22

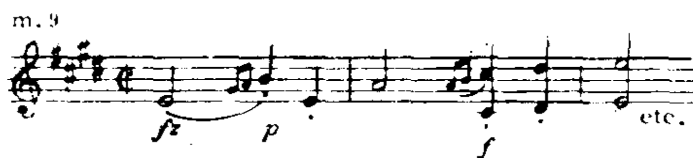


但是舒伯特奏鸣曲中最易入门的还是《E 大调奏鸣曲》D．157的第一乐章，这是舒伯特的第一首奏鸣曲，它生气勃勃、一往直前的气势，以及第二主题引人入胜、轻松愉快的情调，可能是最易懂、最易接受的曲子了。

弹奏D．157的提示

整个乐章都需要强烈、雄壮而坚定的节奏，主题起伏的韵律要伴随着小小的渐强和渐弱。9 小节和14小节的断奏不要用踏瓣，比它后面的二分音符要明显地轻得多。

谱例 23



左手从第65小节起也一定要用同样的要求弹奏：

谱例 24



最难处理的问题是43—44小节的一个长的休止，这里不应该出现一个死板的寂静，而应该是进入属调的第二主题之前的深呼吸。第二主题里断奏的音符应该弹得轻巧优美而不应该太短促，双倚音要弹得柔美流利而不要太快。第49、51以及53小节的第一个音符要稍微加重一点：

谱例 25



从108小节起的发展部应该有力而且是疾风暴雨般的，八分音符弹成非连音，从头至尾强奏：

谱例 26



由于舒伯特奏鸣曲本身的诗情画意般的美丽，就不需要我们再对它们添枝加叶地描写了。对我来说，它们是最动人心弦、感人肺腑的音乐，不需要什么文化素养就能理解它们的乐思。它们有最欢快的表情，最强烈的节奏，最兴奋的音响效果。在舒伯特的时代，我们的世界还很不完善，还有很多需要改进的地方，然而他的音乐却超脱了这个世界，给人以“此曲只应天上有”的艺术感受。

供反复时采用的另一方案

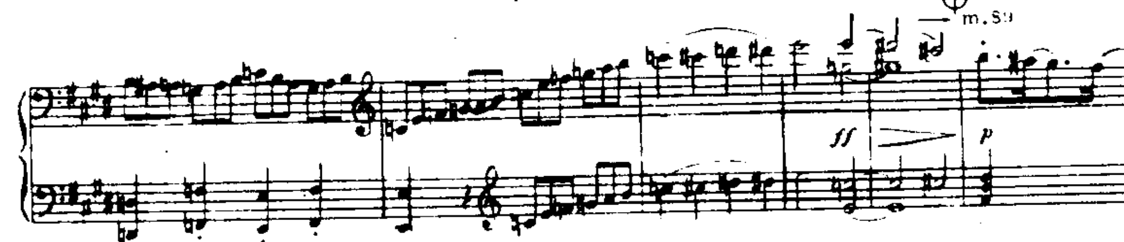
1815年2月11日，舒伯特为D．154的这个乐章写了一个快板的初稿——直到发展部——（可在多维尔版《舒伯特全集》附录卷18找到）。在呈示部重复的地方，我用D．154草稿中的这些小节代替65—71和73—89小节，也适用于D．157。

谱例 27








ff
p



瓦尔特·克里恩

瓦尔特·克里恩讲学记录

（1976年8月9日采访）

瓦尔特·克里恩讲了一次课，内容是舒伯特去世后发表的《♭B大调奏鸣曲》D．960第一乐章。现记录整理于下：

这个乐章的主要问题是要找到一个能表现并贯穿整个乐章内容的基本速度。速度的波动要自然而符合音乐的要求及逻辑的发展。段落及主题之间一定要衔接起来。听起来不能像不同的速度。有些开始处的歌唱性要贯穿在整个乐章中。

第一小节：开始前你先想好。这是从另一个世界来的音乐。你坐下来先即兴而连贯地弹一长段，试着把开始处弹得有想象力，非常非常弱。极为从容不迫的中板。

绝不要把两个相同的音弹成一个味儿，弱拍上的♭B不应比第二个♭B强。你试唱唱看，就会感到要强调第二个♭B了。

第2—3小节：不要突出那两个八分音符。保持拍子；把它们融会入长的乐句中去。

谱例1



第 3 — 4 小节：第四小节第二声部的四分音符要弹得柔和。我认为，旋律线应该是C、C、C、♭B、A/♭E 要稳住；第二声部只是处在从属的地位。

第 4 — 5 小节：从♭B 到第一声部的 E 要渐强。

谱例 2



第 8 — 9 小节：颤音要弹得像 问一样， 提出后又等待一个长时间。

谱例 3



第10—18小节：这是第一个乐句的第二次呈述，这里，你应弹得稍稍流动一些，应该强一些。（在再现部，你似乎应该比现在弹得更有色彩，声音处理也应有所变化。）

第14—15小节：注意两个八分音符到♭E 的渐强，同时要保持两个高音部八分音符的时值。各个声部都要有歌唱性。亮出高音部C、B、♭E、D、C 的线条，然后是低音部G、♭G、F 的线条。这个低音部绝不能比高音部强，但要非常清楚。

谱例 4



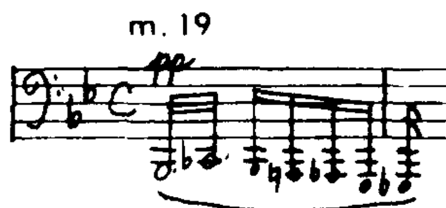
第16—18小节：这个乐句要比前面两小节的乐句弹柔和些。这一次八分音符不要渐强了。假若你两次都用一样的办法弹它，就平淡无奇了。现在这个句子可稍慢一点，像即兴演奏一样。第18小节结束时要渐弱，♭B 音要很弱。

谱例 5



第19—20小节：低音部的颤音要很弱，有神秘感。第20小节的和声要令人感到惊奇，是下行的大三度，从♭B 到♭G 。

谱例 6



第27小节：这儿不要像重新开始；是从前面继续下来的。保持同样的连奏。左手要***ppp***。

谱例7



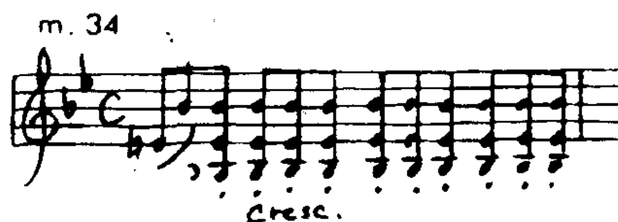
第29小节：右手的十六分音符不要弹得很死板，要使它们唱起来；它们是前面两小节的变奏。保持sempre***pp***的音量。

谱例8



第34小节：渐强记号之前不要有渐强。

谱例9



第36—45小节：不必停止。它总是无休止地继续前进。我们

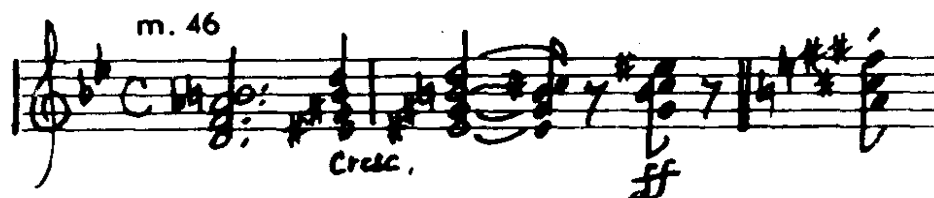
在德文里称为"Unendlich"（无限的）。在这儿，42—45小节的乐句要渐强，直到44小节的全音符和弦处，然后在45小节处柔和地解决，必须把和声的突然变化表现出来，可出来得稍迟缓一点。

谱例10



第46—47小节：虽然渐强记号出现得很突然而生硬，但不要在它出现以前渐强。

谱例11



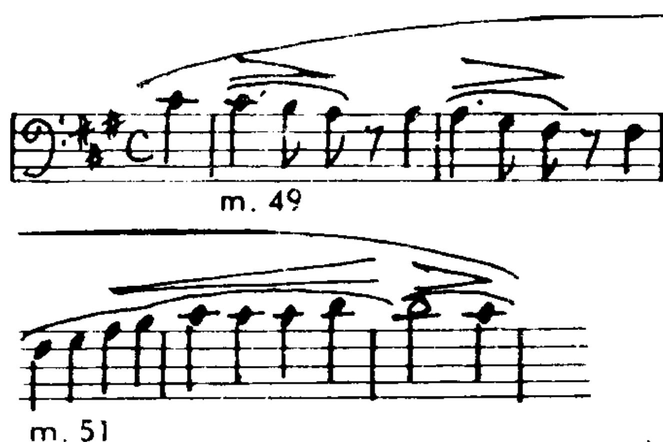
第48小节：右手的三度要柔和而清晰。要用踏瓣，但不能快，不能生硬。

谱例12



第49—53小节：把像次中音提琴的次中音声部旋律的分句用渐强和渐弱拉成一个长线条。办法是，从51小节到52小节，使次中音声部的旋律比各声部突出。把53小节的D在#C上柔和地解决掉。以下的五小节是这个乐句的重复，你也可以突出高音声部。

谱例 13



第59小节：保持歌唱性的情调。不要太激动，不要太快。

谱例 14



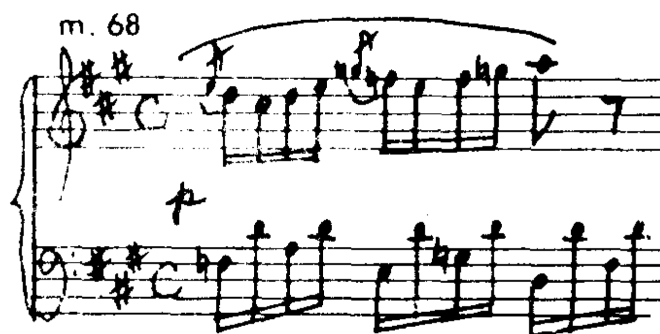
第66—67小节：把渐强坚持到这个小节的末尾。然后第67小节突弱。

谱例 15



第68小节：右手的装饰音和十六分音符要弹得干净清楚，不用踏瓣。左手用手指保持连奏，就像经常在莫扎特作品里遇见的那种情形。低音的线条要稍微突出一点。

谱例 16



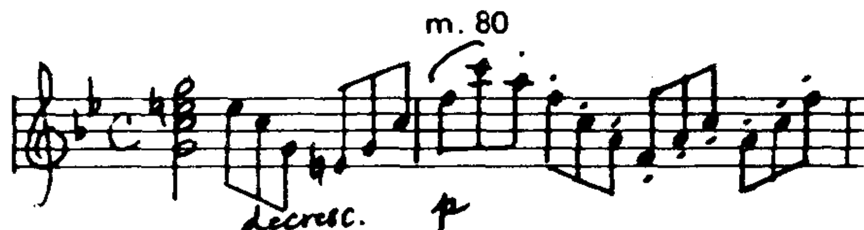
第73小节：用保持指头连奏的同样方法来弹左手。把低音下行的线条刻画出来。完全不需要踏瓣。

谱例 17



第80小节：同样，别把第二主题弹成另外一首曲子，它只不过是前面二分音符和弦引出的三连音的继续而已。它的气氛从开始起就是歌唱性的，不要弹成最急板。

谱例 18



第93—97：在舒伯特晚期的作品中，常常出现音乐突然停止的现象。这些小节要稍慢一点。在这些休止的地方，令人感到心脏停止了跳动。

谱例 19



第101小节：弹这几个半连奏的和弦时，我宁肯使用踏瓣，而不愿因不用踏瓣而给人以和弦太短促的感觉。

谱例20



第102小节：不要赶，这几个八分音符应该是歌唱性的乐句，不要弹得像练习曲那样。

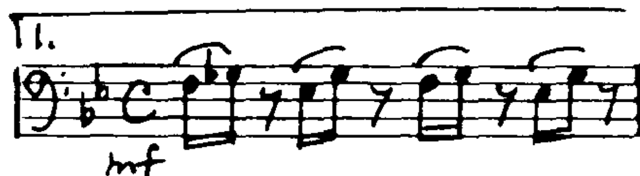
谱例21



第106—109小节：乐句要拉成长线条。八分休止符的过程中要保持踏瓣。

第117小节第一结束：要强调两音一组中的第一音，而不是第二音。第二个音要稍短些。第7小节的fortissimo要从容不迫。

谱例22



第118小节（不包括第一结束）：这个地方弹得越朴素越好，不要任何自由节奏。弱拍上的E音比第二个E音柔和。左手每个

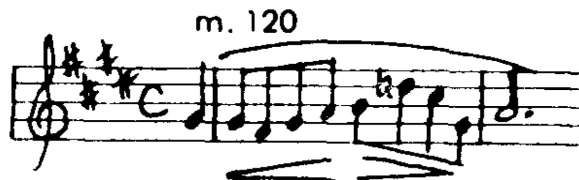
手指保持的时间稍长些，要非常连（Legatissimo）。

谱例 23



第120小节：这句要弹得稳些，是一个很伤心的乐句。

谱例 24



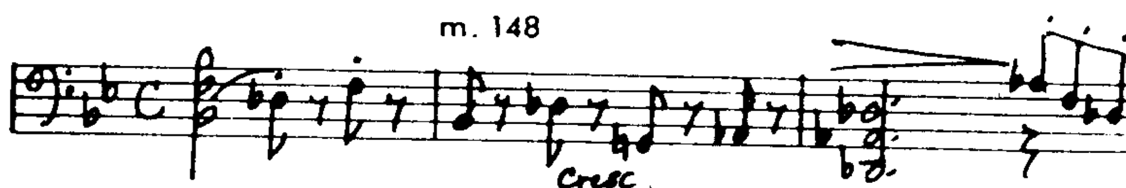
第131小节及其后面。这一段也是从前面引伸出来的；不应该采用新的速度。假如你弹得太快，就会前后脱节。右手开始的两个八分音符的连音应该具有歌唱性，踏瓣不要太多。我要指出131和132小节旋律在左手（151小节它出现在右手）以及133、134小节旋律在右手（有渐弱及渐强记号）。

谱例 25



第148—149小节：继续保持低音部的线条，突出它的旋律线至fortissimo的音量。渐弱时要稳，不要着急。

谱例 26



第151小节：右手的八分休止符不必休止过长。

谱例 27



第153小节：左手上声部的音♭E、♭A、♭♭B、♭A要突出来。

谱例28



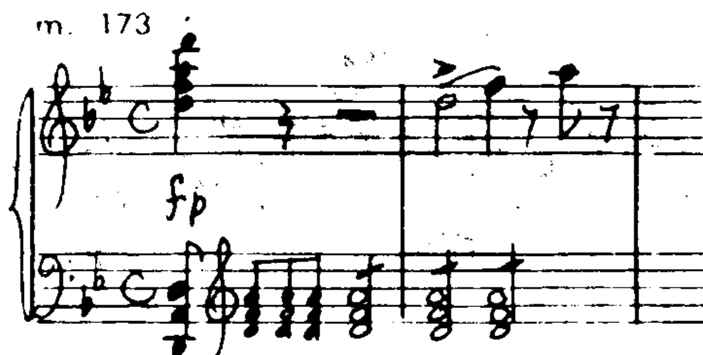
第157—158小节：这个重要的转调，要沉着而充分地表达出来。左手上声部的音#F、B、C／B的九度音程很重要。

谱例29



第173小节：这一段d小调不要用新的速度，而要沿用前面fortissimo处的速度。

谱例30



第178—179小节：用渐慢来显示出第178小节最后一拍和弦的变化，第179小节还原速度。

谱例31

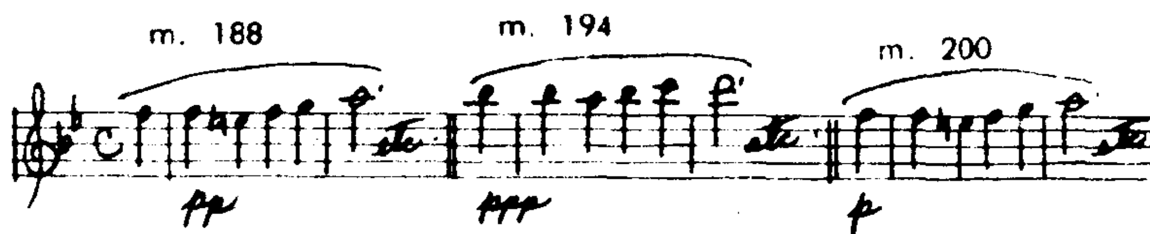


第180—184小节：稍微注意一下八分休止符，就像弦乐四重奏那样，主题是由二分音符——两个八分音符——休止符构成的。只用一点点踏瓣。

第186—187小节：用左手把右手重复的和弦不露痕迹地接过去。

第188、194、200小节：这个乐句第一次出现是*pp*，第二次是*ppp*，第三次是*p*。要把这些加以区别。

谱例32



第198小节：你在这儿第三次遇见左手颤音，有一个渐强。

第202—208小节：在*fp*的地方，开始了一个回到♭b小调的很重要的转调，应该表达清楚，左手的和弦线条从F_7到206小节的减和弦，在208小节的F_7解决。

谱例33



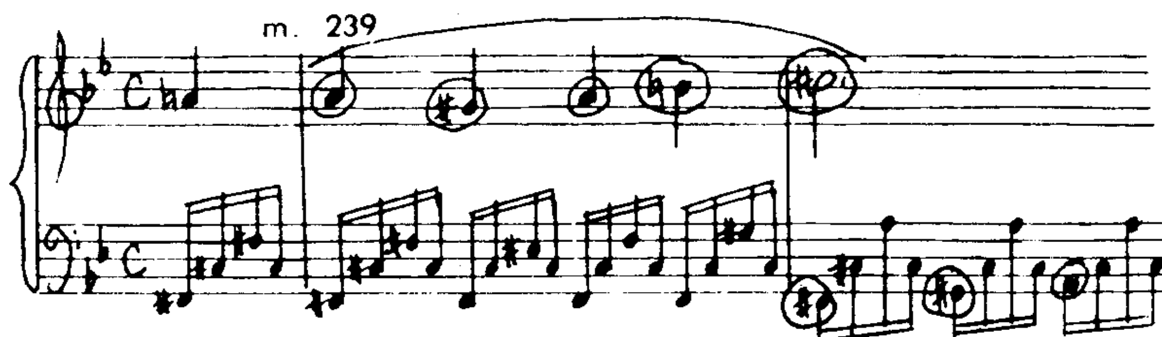
第210—211小节：再现之前的下行急奏要渐慢，不要弹得像快速三连音。

第215小节：再现之前的延长记号要长。

第216小节及以下部分：开始主题再现部的第二个八小节的乐句，作为色彩，可以在右手部分的下面声部加震音，但不能给人一种高音声部被中音声部盖过的感觉。

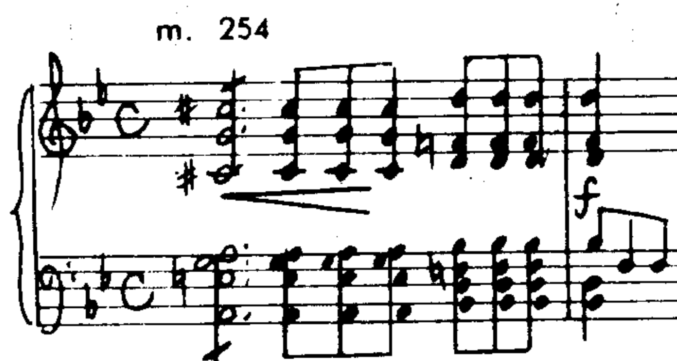
第239—240小节：这里和呈示部有不同之处。必须明显地听出转到♯f小调，要给人一种强烈的感觉。把右手上行的A、♯G、A、B／♯C突出来。接着突出低音声部的♯F、♯G、A。

谱例34



第254小节：要强烈地显示出从A_7到♭B的和弦的转调。

谱例35



第246—253小节：保持sempre *pp* 直到呈述主题的强奏之前的最后两小节。



塔玛什·瓦绍里

塔玛什·瓦绍里

一位技艺超群的钢琴家谈表现

（1976年3月10日采访）

塔玛什·瓦绍里在多次国际比赛中取得的成功，他不同凡响的录音，以及他包罗万象的演奏曲目使他成为我们这个时代的主要钢琴家之一。他在1933年生于匈牙利。九岁时在多那尼的鼓励下进布达佩斯的弗朗兹·李斯特学院跟拉约·亨纳蒂、约瑟夫·加特、佐尔丹·柯达伊等人学习，后来又师从安妮·菲希尔。1956年他在瑞士定居并曾为克拉拉·哈斯基尔演奏过。目前，他和他的妻子居住在伦敦。在这次访问中，他生动而明白地谈论了他如何表达乐曲的感情，如何准备演出，以及他对青年演奏者的建议。

艾尔德（以下简称“艾”）：过去你追求的是什么样的高级训练？

瓦绍里（以下简称“瓦”）：我在匈牙利的弗朗兹·李斯特学院所受到的教育是非常全面的。后来，为了帮助我找到自己的道路，我曾弹给一些伟大的艺术家如克拉拉·哈斯基尔、巴克豪斯，以及霍洛维兹等人听。不过我想，假如一个人老围着一个伟大的艺术家绕圈子，其结果是自己的个性被埋没了。发现自己的道路，认识自己的个性越早就越好。

艾：是否可以这样说，因为你是一个匈牙利钢琴家，因此你的血液中有柯达伊和巴托克的成份？

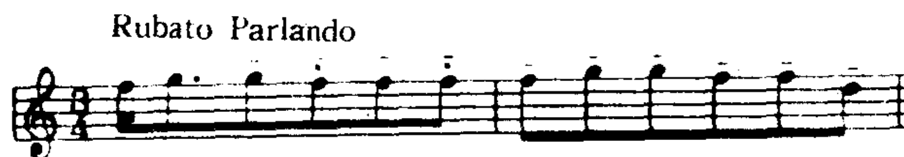
瓦：是的，可以这样说。不过我相信伟大的音乐是超乎民族性之上的。一个非匈牙利人可以像许多匈牙利人一样解释匈牙利音乐，甚至比匈牙利人解释得更好。我记得1956年在布达佩斯举行的李斯特比赛中，有一个得奖的年轻的中国人演奏一首李斯特的《狂想曲》，我觉得在整个比赛中他对李斯特的解释是最好的。

在过去的时代里，当你越过国境线到另一个不同的国家去，一切大不相同。而今天，民族之间通过录音和个人接触有了很好的交往，即使你不是某一个国家或某个民族的人，你去解释他们的音乐也并没有不可逾越的界线。

艾：你曾经说过匈牙利语经常把重音放在第一个音节，所以巴托克和柯达伊的朗诵调里这样的音型 ♪♩ 的第一个音总是重音。对吗？

瓦：是的，巴托克和柯达伊的音乐中有很多这种类型的重音。我的名字是塔玛什·瓦绍里(Támae Vá sary TAH-mash VAH-shary)，重音在每个字的第一个音节。在柯达伊作品11号《七首小曲》中的"特兰希尔伐尼亚挽歌"的第一句中：

谱例1



柯达伊并未注上重音位置；似乎所有的音都是一样强弱。但是这首已存在千年之久的旋律，必须在它的每一段歌词的第一个音节把重音做出来。因为它的重音总是在固定的乐句上，所以没有必要标出重音位置了。你必须懂得歌词，并在适当的第一音节上给

予一点点重音。

艾：为什么你弹琴坐那么高的座位？

瓦：我在李斯特学院的第一个老师拉约什·赫尔纳蒂教授建议我坐得比本来坐的高。那时我是十一岁，我是一个听话的学生，也就越坐越高，直到后来我感到我的姿势很不舒服。

后来我又跟约瑟夫·加特学了三年，他要求我坐得很低。这使我感到和钢琴有较好、较自然的接触。我也感觉到音色更温和。后来，我坐得比加特要求的还低，几乎坐到地板上去了。

过了不久，我感到技巧上的困难。我的手臂很长，我的双手，特别是右手变得很紧张。对我来说，那真是一个可怕的日子，甚至像李斯特的高级练习曲这类曲子我也弹不下来。我觉得低座位是能发出我希望得到的音色的唯一办法。我曾尝试过，坐得越高，声音就越硬。这使我产生了思想斗争。我知道格林·古尔德的手臂很长，但是坐得低，那么我为什么不能用低座位呢？

最后，我还是服从了我的自然条件而找到了一个最舒适的位置。看起来很高，但是手臂和钢琴的关系则很自然，我的特点是身体短，手臂却很长。和别的钢琴家弹四手联弹时，两人和琴的关系是一样的，但我要坐高凳，别人则要坐矮凳。

方法因人而异，各显神通；例如：波里尼坐得很低，霍洛维兹不高不矮，鲁宾斯坦和阿劳都坐得高，达蕾和切尔卡斯基坐得很高。不应该生硬地说某人弹得好，因为他座位高；某人弹不好，因为他座位低。应该联系起手臂的长度、拇指的长度和其他手指之间的关系、身体各部分的比例等各种因素一起来考虑座位的高低。

约翰·布朗宁曾告诉我他的办法：不同的曲子用高低不同的座位，弹巴赫时，座位调高一点，弹贝多芬时，座位调低一点。我

常是根据我在音乐会要弹的曲子来调整座位的高低。例如，演奏像肖邦练习曲或前奏曲之类需要较多珍珠似的（轻巧的跳音）曲子时，我喜欢坐得高些，演奏贝多芬奏鸣曲时，我就喜欢坐得低一点。选择座位的高度和曲子本身给予人的生理感觉有直接的联系。

艾：你是怎样解释音乐的？

瓦：对我来说，音乐好像一首诗。你必须像感觉到梦的规律一样感觉到音乐的感情规律。有时我找不到适当的语言来阐述这个规律和这种感情内容；假若能找到确切的语言，又能很有把握地说明某首曲子对我说些甚么，那我就成为一个诗人了。对吗？

歌曲和歌剧都有美丽的诗和词，作曲家为它们谱上了美丽的音乐。同样，在倾听一首曲子时，我感到它似乎具有潜在的歌词或诗。

对我来说，这种感情内涵是基本的实质。假若我感觉不到某首曲子里的这种实质，我就不练这首曲子。因为它没有给我任何感受，也没有什么有价值的值得带给别人的东西。

当我听一位伟大的解释者的演奏时，我觉得他就像在讲故事一样。我就如在梦中进入了一个仙境。

当我听一个伟大解释者的音乐会时，我觉得他是在对我讲故事。我就如在梦中进入了一个仙境。不断有情节出现：妖怪出现了，天使出现了，这儿令我不愉快，那儿令我愉快。这些气氛和情感贯穿于曲子之中，艺术家的艰苦劳动就是意识到这些想象中的境界并把它表达出来。

例如，肖邦去世后出版的《#c小调夜曲》，我能够把我的感受精确地一个音符、一个音符地叙述出来。这首曲子的每一个音符对我都是有一定含意的。让我从前奏部分开始说起吧！我眼前出现了肖邦坐在钢琴前的画面：他即兴地弹了几个和弦：

谱例2



他很悲伤，怀念他自己的青年时代，也许是回忆他的初恋。正当即兴弹奏时，下面这个美丽的主题忽然来到他的头脑中：

谱例3



这是他的《f小调协奏曲》第二乐章主题的遥相呼应的回声：

谱例4





艾：两首曲子的创作时间是否大致相同？

瓦：是的，即使你不知道它们的创作时间大致相同，也会感受到它们的感情气氛是一致的。重要的是你的解释和表现要有说服力。听众就是来寻求对音乐的这种满足，这种说服力；否则他们会对音乐会感到厌倦。

听众的安静给了我很大的愉快。鼓掌可能只是由于礼节的关系，安静则不是如此。

当然，一首曲子里包括了结构、和声、旋律以及节奏。对曲子的解释处理必须干净清楚而明确，踏瓣要用得适当。以上这些方面都必须加以注意。但作为一个听众及演奏者来说，使我越来越感兴趣的是能得到精神的信息。从演奏家的角度我把乐曲看成精神的媒介，通过它把作曲家的信息传给听众。

可以设想一下，现在音乐会正在进行，有两千听众专注而安静地坐在那儿，他们意识到有某种有意义的事情正在发生。也就是说，某种正在展现的信息吸引了他们的注意力。他们的安静说明了这一可贵的时刻。对我来说，这种安静是我在舞台上感到的

最美好的时刻，给予我最大的愉快。鼓掌可能是出于礼节的原因，安静则并非如此。

艾：你的诗情画意般的解释方法是否和柯尔托所追求的相似？

瓦：是的。 尔托给肖邦的前奏曲加了很有诗意并且比较确切的标题。例如，第一首被称为“烦燥不安地等待着情人”， 第二首称为“痛苦的沉思，远方寂寞的大海”，第三首“小溪的歌”。我们不应该给这种诗意的标题方式定一条生硬的规律，也不应该强迫学生用这种办法去解释他们弹奏的曲子。

当我感受到曲子里的这种诗意的内容时，我就非常高兴；就一鼓作气地把它练出来。假若没有这种感受，我就不练这支曲子，或者练到何种程度就是何种程度。

重要的是我并不把我对曲子内容的设想强加于人。是吗？我鼓励学生表达他们自己的感受时不要缩手缩脚。为了表达这种感受，可以付出任何的牺牲代价。

例如，勃拉姆斯《^{b}B协奏曲》里有一些大动作和大跳跃。假若你只想有把握地不碰错音，就稳稳妥妥地把手放在正确的位置上就行了：音都对了，但是缺少由某种有目的的动作而获得的表情效果。又如勃拉姆斯的《f小调奏鸣曲》的开始处，的确需要冒一点砸错音的风险。我投票赞成那种为了音乐的特性而敢于冒险的艺术家。当然，坐在这儿大声投票表示赞成别人冒险是很容易的。我自己在台上时，有时也被吓住了，只考虑不弹错音，也不想冒险。

艾：昨晚你演奏舒伯特的《G大调奏鸣曲》之前有一个参加比赛的年轻钢琴家告诉我说，他认为这首奏鸣曲是地球上最美丽的曲子。你感到这支曲子带来的精神信息是什么？

瓦：我想第一乐章像精神献礼的开始。触键几乎不要用力，

把第一个和弦弹下去后，你就会感到你的灵魂已飘到第二个和弦去了。

谱例 5



用这些长的和弦来开始，使人感到置身于教堂里或是在大自然中，正在观察着什么东西，似乎是观察着美的本身。这只是一个简单的G大调的和弦，然而它已对人有所启示了。

你能够在分析作品中，发现它像神奇的数学设计那样，例如巴赫的《赋格曲》，斯托克豪森或布勒兹的作品，或者马勒的交响曲中，都有这样的例子。但是，这里只是一个G大调和弦，使我觉得音乐很神秘。这个和弦之前没有其他东西，两小节之后也仅是这个和弦。但是却表现出某种不可思议的情景来。我可以对它作一些分析，但我的分析只是我从这个音乐中得到的印象，却无法证明它是真实的。

音乐有其精神的一面，我认为这是最可宝贵的一面，是无法解释的。假若是能解释说明的东西，它就越来越属于科学的范畴了。但是音乐和艺术有它们自己生存的权利，因为它们能作出某些特殊的贡献，是科学所不能作的贡献，甚至比科学作出更多的贡献。音乐可以作为一种手段，使你离开地球到达一个意志和精神的世界，在那儿你会成为一个更高雅、更纯粹的人，真是如临仙境。最伟大的音乐能帮助你超脱物质世界的痛苦和折磨去寻找

一个你可称之为天堂的净化的境界，思维得以升华的境界，随心所欲的境界。舒伯特的《G大调奏鸣曲》就是能使我们和另一个世界联系的工具之一。我同意你朋友对这首曲子的美丽的评价。

当我弹琴时，我总是用管弦乐器或人的声音来思维。

艾：你弹琴时，似乎自己总是很专心地倾听着。你究竟是听什么呢？

瓦：我不喜欢钢琴只发出钢琴的声音。我总是进行配器。当我弹奏时，钢琴曲就变成歌曲或管弦乐曲了。我总是想到管弦乐器或人的声音，从这点来看，我可算不上一个真正的钢琴家。

我像是一个受到挫折的指挥家，从孩提时代我就想当指挥家。为什么没有成功呢？也许是因为我对生活环境的斗争不够坚强。但是在我的心灵深处我已经是一个指挥家了，这对我的钢琴演奏有时有所帮助，有时又发生干扰。

像李斯特的《“但丁”奏鸣曲》（选自“巡礼之年”）这样的大型乐曲，我不喜欢用像打击乐器那样精确而生硬的音色，也不喜欢用钢琴本身的明亮而清脆的音色。我宁肯采取宏大而融会起来的音色，像管弦乐队中弦乐那样的声音。那些和弦，我觉得似乎是铜管乐器奏出来的。那些八度，像瓦格纳的作品，像许多弦乐器演奏的音色那样充实。

谱例 6



艾：你最喜欢的钢琴家是谁？

瓦：我所喜爱的钢琴家们各有其特点。我发现安妮·费希尔在精神上最具有艺术性。她是一位真正的艺术家，听她弹琴时，我竟会从乐器本身超脱出来。我认为格林·古尔德是一个天才，他能够在曲子中找到一些我从未发现的内容和含意。他演奏巴赫的《二部和三部创意曲》的确具有创新的意境；倾刻之间使你在这些作品中看到一个宏大而深远的境界；它们变得像大教堂的结构那样不可思议。直到听他演奏了这些美丽而小巧的曲子后，我才认识了它们有多么伟大，多么奇妙辉煌。

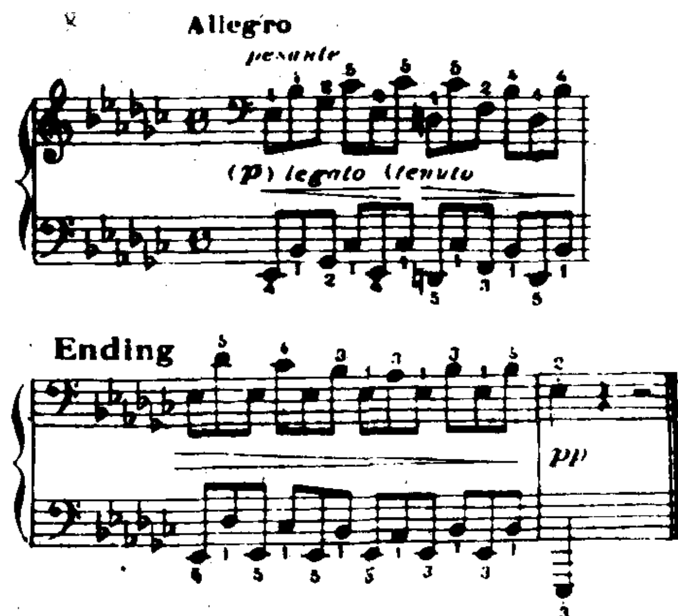
还有被称为“钢琴之王”的霍洛维兹，他弹琴和别人完全不同。他的演奏使你听见了钢琴这种乐器的百分之百的神妙之处。在他演奏的全过程中，你会敏锐地感觉到钢琴的存在。他是你能找到的最有成就、最伟大的钢琴艺术家。

我向我年轻的同行拉杜·鲁普和我的匈牙利同胞彼得·弗朗克尔致以最大的赞赏。至于老一代的钢琴家如里赫特尔、鲁宾斯坦、阿劳，米凯兰杰利等，我对他们都有幻想般的回忆。

艾：请谈谈你对肖邦的处理和解释吧，你为他的作品作了广泛的录音。我注意到你弹他的《♭e小调前奏曲》时弹得相当慢。

瓦：这支曲子里充满了痛苦和折磨。它想要向某个方向前进，似乎已开始前进了。然后又畏缩不前，甚至后退了。这是一首变化很多的曲子，在小调和大调之间交替进行，它的半音体系的倾向性总是不断地矛盾着。结束时没有属音的准备就进入了主音。你已达到目的了，但是问题还没有解决。这就是我抓住的这个作品的气氛。所以我不想弹快，否则我将失去曲子中这种痛苦、折磨、阻碍、犹豫、矛盾的本质。

谱例7



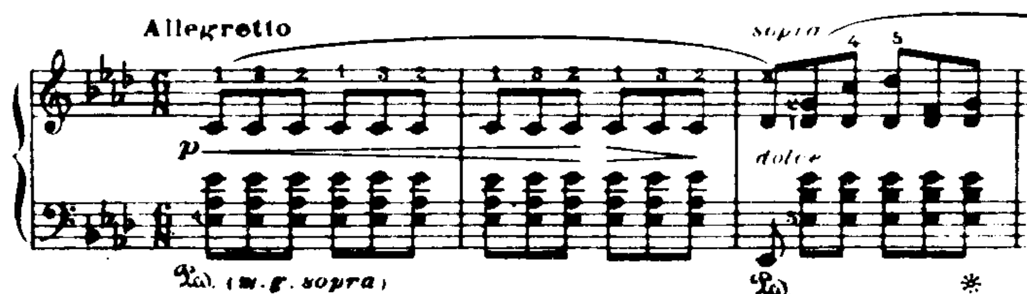
艾：有人觉得这首前奏曲和《♭b小调奏鸣曲》的末乐章有关系。

瓦：这个比较是有根据的，因为《♭b小调奏鸣曲》的末乐章也带有无调性的倾向。在进行中不断出现大胆的转调，以至你在任何时候都感觉不到它究竟用的是哪一个调子。是的，两首曲子都存在调性不稳定的情况，也都包含了某种宿命和神秘的因素。

在奏鸣曲中，你会感觉到某些轻飘的、精灵般的东西在周围浮动，犹如在前奏曲中一个活生生的人在受折磨。精灵当然比人容易应付这种处境了。

艾：你演奏《♭A前奏曲》似乎比一般习惯演奏得快一点。

谱例 8



瓦：在这个问题上，我时常受到批评。假若我单独演奏这首《♭A前奏曲》，而不是二十四首前奏曲一齐演奏，可能会弹得慢些。每首前奏曲都为下一首的气氛作了提示。

我发现前奏曲是分了组的：第八至十二（♯f小调到♯g小调）构成一大组，其特点是运动的。第十三至十五（♯F大调到D大调）构成一大组，其特点是冥想的，所以在第十六首短暂地、闪光般地出现后，我还在热情激动的气氛中不能自己，因此我把♭A弹得稍快并更热情些。这是我把它作为一首独奏曲相比较而言。

艾：末页（指♭A前奏曲的末页——译注）那著名的十一个低音部分的♭A音你是把整个手侧过去弹的。

瓦：我不是侧着手弹，而是用拳头弹的，用拳头弹的效果坚定而不生硬。就像用包着棉花的木槌敲定音鼓或大锣的效果。拳头可产生丰满的音量而无尖锐的敲打效果。拳头给予必需的重量，同时也非常柔和。

艾：你把贝多芬《♭A奏鸣曲》作品26当“返场”曲目弹，你是否时常把这样长的曲子当“返场”呢？

瓦：是的，我喜欢用长曲子作“返场”曲目。一般说来，音乐会结束时我的情绪总是很好。当我觉得这是一次比较好的音乐会时，我很高兴再弹弹。我不喜欢走进走出地弹些短小的曲子。我觉得那样有点困窘，也有点好笑。

我可以用留下来再弹一个长的曲子表示欣赏和领会听众对我的赞赏，同时也是自我欣赏。我已完成了听众付款来欣赏的节目，现在可以自由而舒畅地弹点别的什么东西了。这是更放松、更美好、更有价值的时刻。

艾：你曾经把“Hammerklavier Sanata”*和《哥德堡变奏曲》(Goldberg Variations，巴赫曲）作为一组节目吗？

瓦：是的，在纽约加内基音乐厅举行首次独奏会时就是演奏这一组节目。以后在萨尔兹堡音乐节，在伦敦，在柏林新爱乐大厅都演奏过。《锤式钢琴奏鸣曲》虽然很难，但却是一首理想的开场曲。对听众的要求也很高，但是假若听众在上半场只听这一首曲子，就不会感到疲倦。

虽然《哥德堡变奏曲》是一首很长的曲子，但是它中间还穿插一些短曲，所以，假如听众在中间打一下盹也不要紧，后面还可以接得上气的。用贝多芬的宏伟而严肃的《锤式钢琴奏鸣曲》作开始，而用巴赫的《哥德堡变奏曲》的“咏叹调”作结尾是一个高雅而神圣的节目安排；特别是演奏得很好时。说实话，我很怕演奏这一套节目，因为它要求你的神经具有耐久力和韧性，平时我也不喜欢把巴赫放在节目的后半部分。不过这一套节目却只

* 贝多芬晚期的几首奏鸣曲。——译注

能作这样的安排。

艾：你弹琴时脑子里想些什么？

瓦：这是一个很好的问题。我经常不断地检查和修改我弹琴时的思想。近来我不把注意力集中在音符上。我发现若是把注意力过分集中在即将要弹的音乐上，那会起到破坏作用。另一方面，我必须对曲子非常熟悉以至手指可以下意识地把它弹出来；反过来说，不必动手弹奏，脑子就可想起来了。

演奏时，手的机械动作和思维的记忆活动是携手并进的。有时，你真不知道谁起主导作用，有时是两者，有时仅是其中之一。

仅只是手或脑单方面操纵，那是一件危险的事。所以我赞成手指和脑子要协作统一起来。那么，如果一方面有些困乏了，另一方面还可起作用。当然，手指和脑子都困倦了，你的记忆也就崩溃了。

当我乘飞机或坐车时，我就回忆每一个音符。在舞台上就不想或不把注意力完全集中在音符上。假若我保持在一种似梦非梦的境界中时，我对紧接在下面的音乐就完全心中有数。假若太强烈地集中在下面马上要弹的音乐时，我就会思想僵滞。

艾：你是怎样练琴的？

瓦：我用不同的办法练琴；这要看：是开始练一首新曲子呢，还是半生不熟的？还是在音乐会之前？

首先，一支曲子要能背奏，在有意识和无意识的情况下都能比较熟练地弹出来。我把谱子合上，用身，用手，用视觉及各方面的记忆来弹。我反复练习，直到能达到为我自己或为我妻子演奏的水平。

以后又深入地来一次“保险”。我离开钢琴对每一个音符进行研究。在旅途上，我的工作是用视觉背谱。在飞机上，我试着

考虑每一个音符，把它们深印在记忆中。我讨厌在飞机上播放音乐，因为它妨碍我工作。

此后我又从各个不同的方面来练习，至少我有八个不同的着眼点。这个练习办法为巴赫的赋格曲及不太复杂的曲子作准备时是有效的。经过这些过程后，我又用慢速和中速反复多次来深入考虑细节问题。我也喜欢分手背奏。

举行音乐会的前两周，每天我用标准速度把整个节目过一次，表情则留有余地。音乐会的前三天或四天我就照着在音乐会上的要求来弹。在重要的音乐会之前，若能有两三次别的演出就更好了。

艾：你提到你喜欢分手把曲子背奏出来。这个过程是否非常重要？

瓦：我不敢肯定说这是一个必须的过程。分手练习的目的是证实我已把一首曲子了解得很透彻了。但不要在音乐会的前一天进行分手练习，因为分手练会分散你的注意力，使你的思维不集中，以至演出时出现混乱。

艾：你在技术练习上有什么习惯和程序？

瓦：当我在布达佩斯音乐院时，我有一定的习惯。现在我却喜欢弹一些两只手技巧都很难的作品，例如拉赫曼尼诺夫的几首协奏曲，特别是《第三协奏曲》，两只手有数千个音符。我还爱弹肖邦的练习曲，用左手弹右手的部分。

艾：你用不用戈多夫斯基的改编本？

瓦：不，我不用。我用左手弹奏为右手写的每一个音。例如作品10之2，这首《半音阶练习曲》，我把半音阶放在低音部用左手弹：

谱例 9



和第七首一样，“黑键”也是一首很好的练习曲。每当右手上有困难的经过句时，我也用左手作同样的练习，例如李斯特《A大调协奏曲》中半音阶双音下行的经过句，我就两只手同时练。

为了保持敏锐而强烈的臂力，我喜欢练五分钟或十分钟的八度练习。我也练左手四、五指的颤音，把大拇指保持在键上练。因为在钢琴文献中右手已经有很多可以发挥作用的地方了，所以我给左手一些特别的练习以保持两手的平衡。

我也练习三度，直到肌肉有点疲倦了我才放慢并松弛下来。只要十到十五分钟就够了，不必练太久，而且只是在左手某些经过句需要作特别的准备时才练。因为在一般情况下我并不感到困难。

谱例 10



艾：你对青年钢琴家的事业有何忠告？

瓦：我承认我对于今天钢琴家的生活感到悲观。钢琴——作为一个职业来说是充满艰难困苦的。说真话，只有百分之一的钢琴家的事业能在国际上站住脚。其余九十九个都会挨饿。但是因为被自己的才能和对音乐的热爱迷住，钢琴家们总是花巨大的力量和劳动在自己的专业上。问题不仅在于谋生，还在于不要受到阻碍和挫折。你必须得到国际承认，否则想另谋生路就太晚了。

当有人问我一个青年演奏者是否应该走向职业钢琴家的道路时，我说，若是还能干什么别的工作，谢天谢地，别当职业钢琴家吧！

当有人问我一个青年演奏者是否应该走向职业演奏家的道路时，我说，若是还能干什么别的工作，谢天谢地，还是别当职业钢琴家吧！我发现只有很少数人没有受到挫折和阻力，包括我本人、我的同行，以及可尊敬的老一辈的人们。我知道只有一位伟大的老人过得愉快，他就是鲁宾斯坦。为什么他下定决心要快快活活的呢？在他生命历程的某一点上，他作了一个心理上的转折以后，他就说他变得快乐了。为此我对他表示钦佩，他真是绝无仅有的人，否则他不可能到九十高龄还上音乐会去公开演奏。我想，到那样的年龄时我肯定不行了；因为我对任何事都太认真，不那么想得开。

首先是对我自己的演奏。假若演奏未达到应有的质量，我会好几个星期为没有弹好经过句而自怨自艾，痛心疾首。更不要说录音了，我无法改变它，真想把唱片砸成碎片。

另一方面、和钢琴艺术在一起生活也有很大的乐趣。这种乐趣是通过极大的困苦得来的。假若有人问我："对一个职业演奏家的要求是什么？"我的回答是：假若你希望和钢琴音乐密切地生活一辈子，就必须承担和战胜一切困难与折磨，像钉十字架一样的痛苦。而后你还得前进。你已没有选择的余地了，只能过这样的生活了。

塔玛什·瓦绍里教
贝拉·巴托克的组曲作品14

(1976年8月10日采访)

塔玛什·瓦绍里在这里上了一堂课，内容是巴托克的组曲作品14。他从讨论组曲的最后一首——第四首开始（曲谱附后），然后倒回来讲其它几首。由于时间关系，来不及讲第一首了。

＊　＊　＊　＊

你已经带上了拳击手套准备对付像巴托克的组曲这样的作品，还愿意献出鲁宾斯坦所提到的“血滴”。上台时你要勇往直前，别怕弹错音，也别为其他事分心。那么血滴就会出现。

第四首 保持(Sostenuto)

巴托克是一个痛苦的人，他的痛苦在作品中表现出来了。前面的一首曲子像一座火山，表示绝望、灰心。之后，巴托克并未升入天堂，而在第四首里像幽灵那样徘徊、呆滞、阴沉、神秘莫测。我听这首曲子时，感到脊背发冷。

第1—2小节：重要的是要把右手的中声部和左手上声部所形成的八度突出来，才能构成这曲子的特点，每个小节要有渐强和渐弱，在音程逐渐扩大并往高音进行中渐强渐弱要更明显。每

小节换踏瓣。

第4小节：这儿是最大的一次渐强。八度E音不仅是不协和音，而且是一个警告。由于内声部一小节比一小节更往高音发展，使曲子的气氛越来越紧张。似乎渴望着要到哪儿去。

第6—7小节：用整个的音量把第六拍的强音记号弹出来。踏瓣记号我已经在谱上标出来了。

第8—9小节：重音和踏板与6—7小节相同。

第10—15小节：由于内声部以半音阶的方式一小节一小节地下行：G、#F、F、E、D、到C，因此曲子的紧张度就松垮下来了。在第10小节第二拍换踏瓣后保持整个小节。第11—12小节的E音（第三拍和第五拍）要渐弱。这个地方要很悲伤。第13—15小节的装饰音不仅只起装饰作用，还像泪珠和血点。

你自己必须对曲子所要表现的东西有坚定的认识才能说服听众。每一首杰作都表现其各自的内心世界。我弹它是因为它对我有所启示。我的感受不一定正确，但在演奏时必须相信它是如此。另一位钢琴家的感受也许全然不同，而且具有强烈的说服力。然而我们两人都是正确的。

16—18小节：把从第二拍开始的主题亮出来。巴托克在第18小节上写了一个“Perdendosi”，即消失的意思。然后停一会儿，喘一口气。

第19小节：八分休止符的地方要停一停，有休止符的地方总是有重大事件发生。用渐强和渐弱把这些八分音符表现出来，用几乎中强的力度。这是人的温暖的声音，带来了某种安慰的信息。

第21小节：渐弱、叹息、思慕。

第22—23小节：两只手上每两个有小连线的音都要渐弱。这些小连线要像微弱的叹息。你自己也要配合着呼吸和叹气。上声

部要亮出来。

第24—25小节：叹息声从第24小节起变大了，在第25小节变成了绝望的叫喊。

我是用这些名词来表示我自己的感觉的——安慰、眼泪、血滴、叹息、绝望的叫喊等等——它们本身是毫无意义的。想用文字表达音乐就像痴人说梦一样无用。音乐像梦一样有它本身的规律，用文字是无法表达其内容的。用文字表达出来的感觉，对清醒的头脑是毫无意义的，但是对梦幻中的头脑则有一定的作用。在弹琴时我们必须使用梦幻般的头脑。

第26—27小节：要渐强渐弱地弹半音阶的动机。第27小节处巴托克看见情况已经毫无希望了，只能再走着瞧吧。

第29小节：八度要弹得很连贯。

第30—31小节：同样，每个句子都要有渐强渐弱。

第33—35小节：高音要亮出来，渐慢，要有渐强渐弱。最后两小节的附点四分音符的高音要亮出来。

第三首 很快的快板(Allegro Molto)

左手的技巧是很难的，但是你不要让乐器本身把你束缚住。这是一场凶猛的浪潮，如洪水滚滚。不应该要求把每个音都听得清楚，不要那么“颗粒性”。用非连奏弹奏是正确的，但是要用踏瓣“糊”起来。用一些细节弄模糊，——若你还想弹得清晰些，但主要的是它是远方地底下出来的声音。你自己应有这种感受，还应感觉到舞台下的人因这种声音而感到恐怖。

谱例1



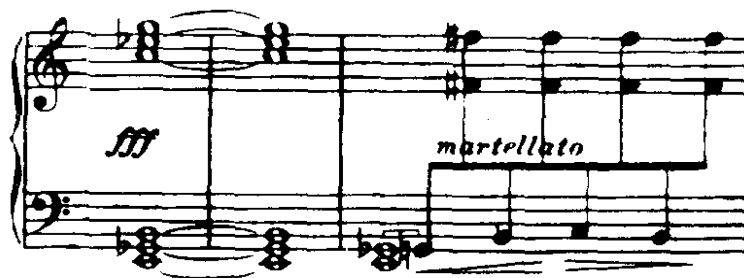
第49—50小节：要冲进这个*ff*的全音符和弦。

谱例2



第58—60小节：要感觉出*fff*的、有连音线的全音符和弦 和下一小节的和弦是衔接起来的。长长的和弦并不总是意味着音乐的终止。要继续前进。

谱例3



第二首 谐谑曲

第1—4小节：在第4小节的♭B之前任何强拍都不要有重音。

谱例4



第33小节：Tranquillo右手是很痛苦的——并不只是个别不协和音的问题。在这儿Tranquillo这个词是指速度，而不是指表情；不是安静的意思。不应该处理成积极的或谐谑的意思，而是痛苦、折磨、窒息、徘徊犹豫的意思。你想达到某种目的但毫无可能。你毫无快乐，心中烦燥不安，凶残，真的绝望了。

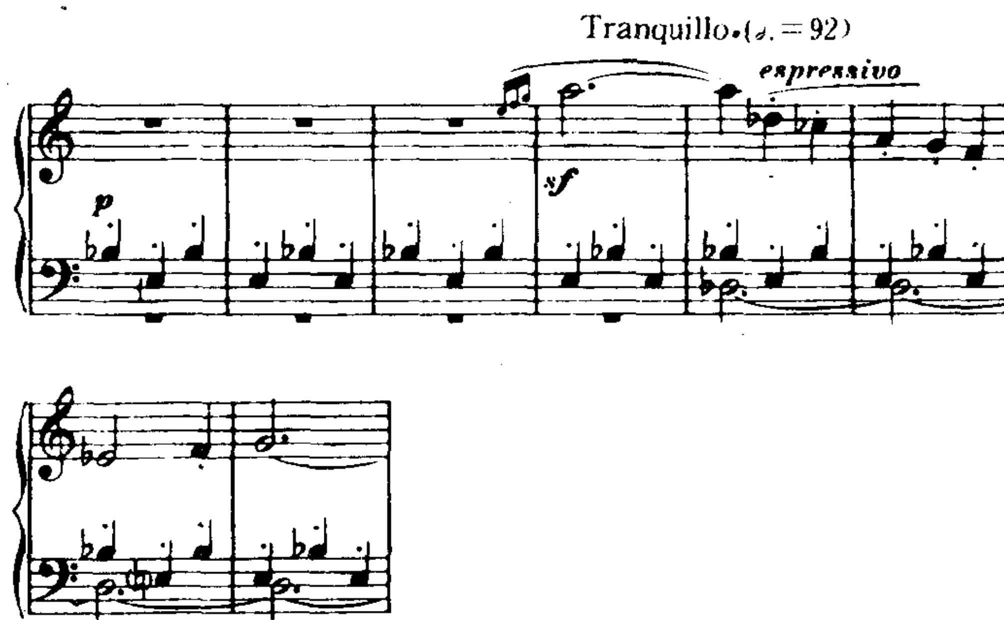
谱例5



第191小节：这个 ***p*** 反映了恶梦中绝对不合逻辑的情节。

第194小节：这一部分是超现实主义的，像达利的画：有被烧着的长颈鹿，一些残骸，等等。然后火车的汽笛响了——“呜”——。

谱例6



第207小节（原速）：这一部分像寻找什么东西一样。贝多芬也用过同样的技巧，在乐章的结尾时提出一个大大的问号，又忽然回到原先的乐思上以为终止，像211—216小节那样。

第218小节：结尾。狂暴地走向结尾。

选自组曲第四首（作品14）

Béla Barlók

Sostenuto. (♪ 120-110)

p dolce

dolce

espr.

p

poco cresc.

dolce

perdendosi

p

espr.

ritard. al

molto espr.

22 **Più sostenuto.** (♪ = 100)

p dolcissimo

24 *poco stringendo*

cresc.

poco rit.

dim.

26 **Tempo I.**

p

dolce

dolce

dolcissimo

29

sempre più tranquillo

sempre dim.

33

pp

ppp



玛尔塔·阿尔赫里奇

活泼伶俐的玛尔塔·阿尔赫里奇

（1978年2月5日采访）

玛尔塔·阿尔赫里奇出台了。她像一面迎风飘扬的旗帜，所有听众的眼睛都向她投以钦敬的目光。在黄色的灯光下，她那漆黑的长发流水般披散在她红、黑间色的礼服上面。她面向听众，快而深地鞠了躬。她的肩和脊背都是笔挺的。玛尔塔·阿尔赫里奇就要演奏了，这证明人类并未失去所有的乐园。

欣赏一场阿根廷的“这个阿尔赫里奇”的音乐会，就是欣赏一场世界上最有天赋的钢琴家的演出。广大听众和cognoscenti（鉴赏家）都公认她在同辈中名列前茅。很少钢琴家像她那样在同行中受到如此尊敬和称赞；也很少钢琴家受到如此狂热的欢迎。

当出台所引起的轰动尚未平息时，她已经很快地坐到钢琴前面了。她几乎是弱不禁风的样子，她的身高约一米六，乐队全奏时，她那双发展得非常神妙的手很轻巧地放在膝上。

她演奏的莫扎特伟大的《C大调协奏曲》K.503是那么动人心弦、无懈可击。她用一种美丽的、银色的、清晰的音质弹奏莫扎特。她把力量完全集中在手和手指上；在乐句结尾处和断奏处，她常常把手指并拢，把力量集中于一点上奏出来。

在拉菲尔·库布立克的指挥下，纽约爱乐乐团演奏得非常出色。他们演奏的莫扎特非常可爱，像小鸟的歌声，给人以新鲜而独特的感受。阿尔赫里奇弹得轻松自如。分解和弦如行云流水，

回转音弹得轻而易举。她的热情奔放的八度，辉煌的经过句和她的巨大的节奏推动力，以及对音质的感觉同样惊人。这首具有大量旋律的协奏曲从来没有以这样朴素自然的面貌出现过。我也从来没有听见过把复调穿插处理得这样清楚的演奏。阿尔赫里奇对末乐章的布局和分寸也掌握得非常好。谱例上的F大调主题是莫扎特最朴素、最有个性的主题之一，她把奏鸣回旋曲的发展部分弹得新鲜而有生气，令人想到是自己身临其境地唱这支旋律，甚至感到是在乐曲的末尾高呼“好啊！好啊！”

谱例1.



自从玛尔塔·阿尔赫里奇十六岁时在两个著名国际比赛中取得胜利后，她到处受到狂热欢迎。两个比赛是布佐尼和日内瓦(Genovra)比赛；中间只间隔三个星期。八年后，于1965年，她又在重大的华沙肖邦比赛中战胜了来自世界各国的八十五名青年钢琴家，获得头奖。但是很少人知道在这之前她已经三年没有练琴了，而是把时间浪费在纽约看电视上，那时她只想当个秘书过日子。

1965年，玛尔塔，还有毕晓普－科瓦舍维奇、弗莱鲁、斯罗波蒂亚力克、波利尼、瓦茨等一群三十岁左右、风华正茂、崭露头角的青年，意识到另一个时代，就是他们自己的时代已经来到

了；应该告别因失去拉赫曼尼诺夫们、基瑟金们、古伊阿玛尔·诺瓦斯们、基娜·巴考尔们所产生的悲痛；不论这损失有多大。

然而，阿尔赫里奇的音乐会太难得了，人们不得不用德国唱机唱片来代替。她说："我喜欢弹钢琴，但不喜欢当钢琴家。"听众被她的炽热如火、奔腾澎湃的钢琴艺术迷住了。她的纽约经理人赫伯特·巴雷特说："只要她肯演出，我们一年里可以卖三百六十五天的满座。"虽然玛尔塔·阿尔赫里奇已成为人们的崇拜对象，但是她的自由精神并未因此而减少。尽管她的演出场次在国内外都有所增加，但是还没有达到人们对她的期望。

阿尔赫里奇的音乐会是这么难得，但对她的采访却可以帮助我们了解纳尔松·弗雷雷。他们二人早在1958年同学时就是好朋友了。阿尔赫里奇正在阿沃里·费希尔绿色大厅像一只紫色的莺鸟在他的崇拜者中间飞来飞去，喝着姜汁汽水，飞快地说着话；当我们对她提到巴西钢琴家纳尔松·弗雷雷时，她的速度就减慢了。

我们的访问对象——阿尔赫里奇是一位喜欢笑，追求在广阔的天地中过自由自在生活的人。访问是在她刚刚练过琴后开始的，她正准备在华盛顿的演出节目，只花了不到一小时她就已弹好了希纳斯特拉（Ginastera）的一些新曲子。她还有好些问题需要考虑。除了个人的私事之外，哈罗德·勋伯格在《纽约时报》发表的一篇评论也使她烦恼；这篇评论说阿尔赫里奇演奏的莫托特"很肤浅"。这正好，我对她的采访就从有关莫扎特的问题开始。

*　*　*　*

艾尔德（以下简称"艾"）：你在上次音乐会的曲目中选择了莫扎特，是否为了显示你另一方面的艺术见解？

阿尔赫里奇（以下简称“阿”）：不是，不是，我本应弹德沃扎克的协奏曲，但是其中还有一些复杂情况未解决。因此又要我弹舒曼。不巧的是弗尔库司尼正在演奏舒曼。这样一来，我只有弹莫扎特了。我觉得演奏莫扎特也可以，因为在我的经历中曾有一些有意义的事情都和我演奏莫扎特有关。重要的是我很想知道演出后的反映如何。《纽约时报》的这篇评论使我困惑就是为此。因为是我演奏莫扎特，所以使我特别痛心。

艾：基瑟金深信自己演奏莫扎特的方式就是听众所喜爱的方式。不论评论界怎么说他都照样演奏。你的演奏的确是感人的。

阿：但是勋伯格说我的演奏太胆小，放不开，缩手缩脚，等等。库布立克则持另一种观点，他说他感到很高兴，因为这次演出非常具有歌唱性。

艾：坚持演奏下去吧！勋伯格他们会跟着来的。

阿：对的（愉快地微笑了）。

艾：1957年你十六岁时，三个星期之内就在布佐尼和日内瓦两次比赛中获胜。你记得当时你准备的曲目、当时的气氛、评委以及你怎样演奏的吗？

阿：对，是的，记得的事太多啦。本来我并未希望通过初赛。我总认为初赛就会被刷掉，所以我没有很好地准备第二轮的曲目。你看，在未获得通过第一轮的通知之前，我总是不想练琴，直到名单公布后，我才好好准备；我经常都是如此。

在波尔萨诺举行的布佐尼比赛，第一轮淘汰赛是很秘密地在三、四位裁判面前进行的。因为我从未参加过其他比赛，所以必须在初赛中演奏。当我弹完后，他们说：“够了，你可以离开啦。”但是我非常迫切地想知道我是否可进入第二轮，所以我问道：“是再见呢？还是永别？”（笑声）

艾：他们怎么回答呢？

阿：他们说：“是再见”。我就是在那儿会见伊万·戴维斯的。他来看是谁在练琴，并说给他留下了深刻的印象（当时我正在练普罗科菲耶夫的《托卡塔》。）他打开门说：“这是什么？”他见我正在那儿抽烟。伊凡·戴维斯永远记得这件事。在那次比

他是一个很好的共事者。

我觉得1957年的布佐尼比赛是我所参加过的水平最高的比赛。参赛者有伊万·戴维斯、杰里·勒文塔尔，还有路德维希·霍夫曼，他是一个很好的德国钢琴家。真的，他们都弹得很好，你知道，真的很好！

艾：三个星期之内参加两个比赛，——布佐尼比赛和日内瓦比赛——你必须要准备很多曲目了。

阿：不，日内瓦比赛的曲目并不多，也不怎么有趣。当我在布佐尼比赛中取胜后，官方并不想要我去参加十天后举行的日内瓦比赛。布佐尼比赛的评委会主席泽莎雷·伊诺蒂奥知道我要去参加时，非常生气地对我说：“假若你在日内瓦比赛拿不着头奖，那人们将会怎样看待我们布佐尼比赛呢？”后来我拿了头奖，他非常高兴，还打了一个电报向我祝贺。

日内瓦比赛的曲目并不多。我记得必弹的曲目有贝多芬《奏鸣曲》作品10之3，一首巴赫的《前奏曲》及《赋格》，拉威尔的《托卡塔》，一首或两首肖邦练习曲，舒曼协奏曲，李斯特的《匈牙利狂想曲》第六首。日内瓦是我第一次弹奏李斯特的地方。以前我从未弹过，也没想弹过。那段时间我非常迷信，在任何情况下我绝对不把一支曲子从头弹到尾，我心里总害怕着什么事会发生……所以我一直等到能进入第二轮才练第二轮的曲子。

艾：你一定有类似照相般的记忆力。

阿：记忆力没有问题。主要问题是在弹奏上。你看，我是害怕弹不好才不想练琴。

艾：Argerich姓氏的祖先和世系是怎样的？

阿：这是个很复杂的问题。这个姓在阿根廷大约已有两百年左右的历史。有人说它来源于卡塔洛尼亚(Catalonia)，据说十二世纪时那里已经有这个姓了。我在巴塞罗那演奏时有四、五个姓阿尔赫里奇的人来看我。这是一个很奇怪的姓，对吗？也有人说来源于南斯拉夫，因为那里有一个村庄的名字很像阿尔赫里奇，是一个克罗地亚（Croatian）式的姓。

艾：你读的音是“Ahr-ge-ritch”对吗？

阿：各地的发音不同。在阿根廷，人们是按照西班牙语的读法读成“Ahŕ-he-reech”，但是这个字并不是西班牙的姓氏，所以这个读音是错误的。在巴塞罗那又被读成“Ahŕ-szhe-reek”。我也弄不清楚谁对谁错，我是读成“Ahr-ge-reech”，反正没关系，怎样读都差不多，都可以。没有关系。

艾：你对音乐的兴趣是如何产生的？

阿：那是在我还很小时，只有两岁零八个月，我比其他孩子都小，我在幼儿园参加一次比赛。有一个五岁的小朋友经常捉弄我；他老是对我说：“你不会这样，你不会那样”。而我总是反其道而行之，总是去做他说我不会做的事情。

有一次他说我不会弹钢琴（笑声）， 我马上站起来到钢琴那儿去，把老师经常弹的那个调子弹出来了，我是凭听觉学来的，弹得还很完整呢。我还记得当时的情况。老师立即去拜访我的母亲，起初她们都困惑不解我怎么会弹琴的，事实上只是因为那个男孩子老是刺激我，说我这也不会，那也不会，也不会弹钢琴，把我激起来的。

刚好这时候，我母亲也想学弹琴或唱歌，我们家中有一架钢琴，这一来矛盾就产生了，我总是和她抢琴弹，我非常妒忌，不让她弹琴。

艾：你何时开始跟老师上课的？

阿：五岁时我就跟一个女教师学习，她是教这种类型孩子的专家。你看，她大约教了十五个到二十个孩子，都凭听觉学习，不用琴谱。

艾：你练琴是被迫的吗？

阿：是的，是被迫的，我讨厌练琴，不想当钢琴家，现在仍然如此。但是除了弹琴之外我什么也不会(笑声)。本来我是想当医生的。

艾：你是否觉得，假若当时不是那么强迫你练琴，你可能会更喜欢弹琴。

阿：我不知道。这是一个复杂的问题。我非常喜欢弹钢琴，但是不喜欢当钢琴家。我不爱这种职业。自然啰，要演奏就得练琴。然而作为一种职业，到处旅行及其生活方式对演出及音乐就毫无关联了；这就是我不喜欢做音乐会钢琴家的原因。当人们还年轻，还在学习的时候，并不理解这种职业是什么味儿。外界的人对此也没有正确的概念和认识，也没有人会告诉你，他们还以为这是一个很神气的职业呢。

艾：你是否感到做一个职业钢琴家对妇女来说比对男子更艰苦？

阿：可能是这样。对我来说，这是一件复杂的事，因为当我还是一个小女孩时，老师和父母就已在我心里留下一个印象，他们经常对我说，我的未婚夫就是钢琴。作为一个小孩子来说，我也很少有自由。

艾：我读过一个资料，就是米拉·赫斯常说她的未婚夫就是

钢琴。

阿：这太可怕了！我想这是我的老师常对我说这类话来麻醉我——我并不懂得。我憎恨这类大道理，憎恨这种去当女祭司的大教条。总地说来，我不喜欢那样的生活方式。我幼稚的心灵已经不愿意去干那样的事了。

艾：请谈谈你八岁时和乐队合作举行音乐会的情况吧。

阿：你怎么知道这件事的？那次我弹了莫扎特的《d小调协奏曲》。（你说可笑不，所有的神童都弹这首曲子，事实上这是钢琴协奏曲中最难的曲子之一。）还有贝多芬的《第一协奏曲》。中间插进了巴赫的《G大调法国组曲》。

艾：那首《吉格舞曲》不太容易吧？

阿：我记不得啦。现在我已经不弹它了。前些天我听了一盒我演奏的录音，是我十一岁时弹的舒曼协奏曲和九岁时弹的那首莫扎特的协奏曲。这盒磁带已非常失真了，但还是使我感动，因为从钢琴艺术上说，啊，天哪！它的确是令人惊奇的，我真不知道当时怎么弹出来的。最近我才把这盒磁带带来给我母亲，它已经存放瑞士的一个保险箱中十年之久了。

艾：你曾经告诉我你八岁时曾弹给基瑟金听过。之后他告诉你父母要让你自由些，别把你管得太严。这是否意味着他感到是你父母强迫你弹琴的？

阿：当时我弹贝多芬《♭E奏鸣曲》作品31之3的末乐章给基瑟金听，他可能发现我的演奏状态和情绪不好。我正希望他对我父母亲说那些话呢。

艾：但是你父母并没有接受他的建议吧？

阿：我想，对我父母来说，他们很难理解这个建议。为了避免弹琴我常常干一些可怕和令人讨厌的事。有人告诉我把吸墨纸

弄湿后放在鞋子里穿上就会发烧，因此我就躲在洗澡间里往鞋子里放水。晚上我常常躲在餐桌下面，避免见人。丹尼尔·巴伦波姆也参加那些晚间的音乐聚会，他很喜欢为人们演奏，我却非常讨厌在人前演奏。我和他经常在餐桌下见面。

艾：你出台时有一股磁石般的吸引力，这真是一件有趣的事。

阿：你感到是那样吗？

艾：是的，有的艺术家具有这种吸引力，有的却没有。我曾跟基瑟金学习过；我发现他热爱弹琴胜过他的生命，他几乎片刻时间也离不开钢琴。你只要和他谈一会儿话，耽搁他一会儿，他就迫不及待地要去弹琴了。

阿：真的如此吗？有的人的确是如此。纳尔逊远比我喜欢弹琴。我已经有好长一段时间没有摸琴了，但并未丢掉它，只要稍练一会儿就又能掌握了。但我所爱好的却不是弹琴，而是散步，和音乐家之外的人交谈，我喜欢在另一种气氛里生活。

当你把自己的一生用“钢琴家”或者“音乐家”这个框框套住时，你对你性格其他方面的发展，就会显得不公平，会使其他方面受到限制。因为你并不想只弹钢琴，还想干点别的什么。从理论上我是这样看问题的；我也试着这样干，但不知道能否成功，我总希望能有一个表现我其他方面特点的机会。

艾：有的报导说，阿劳、所罗门、西格蒂、弗朗西斯卡蒂和沃恩·贝勒姆等人都听过你的演奏。

阿：西格蒂非常令人感动。我十二岁时就为他演奏，后来他在飞机上写了一封信给我。我十七岁时在热那亚又遇见他，还和他合作演奏了一些奏鸣曲。那可能是我第一次接触室内乐。当时我感到害怕，因为我既不熟悉那些曲子又必须视奏。和我合奏之前他到另一个房间去活动了二、三十分钟的手指；这使我很敬佩

他，我只不过是一个十七岁的没有经验的女孩子，我算得什么呢？真不可思议啊！

艾：谈谈文森佐·司卡拉漠查吧！

阿：我想，他是一个非凡的教师。但是我完全没有按照他教给我的去做。我是照别人教的方法练琴。我在阿根廷从五岁到十岁时跟他学习。

艾：你演奏莫扎特的《C大调协奏曲》K.503时，用的是弗列德里希·古尔达写的华彩乐句。

阿：古尔达是我离开阿根廷后的第一个老师，他很有想象力，我很喜欢他。我想他是我会见过的最有才能的人之一。我感到为他演奏是一段具有幻想色彩的经历。

艾：你还记得跟他学到的最有意义的东西吗？

阿：啊，太多啦，我跟他学了许多德彪西和拉威尔的东西。你说有趣吗？还有许多巴赫的作品。我跟他学了一年半。他习惯于把上课的情况录下来，要我和他一道听并提出自我批评。你看，这不是很有趣吗？因为这非常民主。他喜欢知道我要说什么，我想什么。他的这种教学法在师生关系中并不常见。真是妙极了！我跟他学到了很多东西。

有时，他要对我施加压力，因为我很懒，不用功，学习进展不快。我的思想正在产生变化，对永恒的上帝的信仰正在发生动摇，真是太混乱了。我每次上课都迟到，然后就喋喋不休地对他说我为什么会迟到。我既担心又烦恼，他又不得不回答我的话。其实他是知道我为什么这样，他晓得我是没有好好练琴，回不出课来。

有一次，我花了一个月的时间还没有学会一首舒伯特的奏鸣曲。他就说：“玛尔塔，我不知道你是怎么搞的，也许是我错了，

我以为你是有才能的，但是现在呢，我不知道你出了什么问题”。他又说“五天后的下一次课，你必须完成拉威尔的《夜之幽灵》和舒曼的《阿贝格变奏曲》。”

自然啰，我把谱子都带回去学了，由于“初生犊儿不畏虎”，所以我并未感到什么困难。当你还不知道某首曲子是难的时，弹起来会感到容易，当人们都告诉你那是一首很难的曲子时，学起来就慢了。我的情况正是这样，这两首曲子我学得很快，古尔达对此还感到非常高兴呢！

艾：1977年克莱本国际比赛时，我问尼基塔·玛加罗夫他教了你一些什么东西。

阿：他怎么说呢？

艾：他说：“啊，她已经什么都会了，我只担心她会取消音乐会演出合同。”

阿：他总是那么对我说的。

艾：你是怎样跟米盖朗基里学习的？

阿：对，我跟了他一年半，只上了四次课。上课并不多。有一次他在斯坦威对大卫·鲁本说：“啊！我已经为那个女孩子作了很多事啦。”大卫说：“但是，老夫子，你只给她上了四次课。”米盖朗基里先生说：“是的，不过，最可宝贵的是我教给她沉默的音乐。”真是太神秘了！（笑声）

艾：很明显，你不必练琴太多，你的接受能力非常快。你是一个天生的钢琴家。请谈谈你是怎样学习普罗科菲耶夫的《第三钢琴协奏曲》的。

阿：啊，我和一个常常弹这首曲子的女孩子住一个房间。早上我还在熟睡时，她已经开始练这曲子了。我们住在一个房间里，因此在不知不觉中间，这曲子连她弹错的音都一股脑儿印入我的

脑子里了。当我开始学这首曲子时，我发现我已经会了。

艾：难道你把她弹错的音都学下来了吗？

阿：是的（笑声），当时她正在练习曲子中的困难部分，正存在着这些问题……

艾：是否你和纳尔松·弗雷雷二人都学得很快？

阿：纳尔松是我生平会见过的最有才智的人，除古尔达之外他也是读谱最快的人。他经常找新曲子来看，来弹。他像基瑟金那样喜欢弹琴，不像我懒散。

艾：我希望你能把两种才能都发挥出来。请告诉我你二十岁时第一次录音的情况吧。

阿：我和纳尔松乘上开往汉诺威的火车。那时候，我们都很年轻。对于录制唱片我没有任何概念，所以我说，"每个曲子我只弹三次，就这样吧"，用不着再听啦。我还告诉纳尔松，假若他们要录我不会弹的曲子，就由纳尔松暗中代替，反正不会有人知道。

真是太好笑了。纳尔松在隔壁房间里弹着和我一样的曲子，凑巧那位录音师对钢琴音乐很内行，这情况使他大吃一惊，他问道："这是怎么回事？"原来纳尔松的弹奏是在给我上勃拉姆斯《狂想曲》作品74的课。以前我没有认真地弹过这个作品，纳尔松是在给我示范呢。

艾：我读过霍洛维兹称赞你为普罗科菲耶夫的《托卡塔》录音的资料。霍洛维兹和拉赫曼尼诺夫都是你在钢琴艺术上的偶像吧？

阿：我喜欢他们；但不只喜欢他们二位。我也喜欢基瑟金、科尔托也爱史那贝尔、格林·古尔德——还有其他许多人。这些老前辈中，科尔托对我非常重要。巴克豪斯的某些地方总是令我

喜欢。他和波艾姆合作的贝多芬《第三协奏曲》非常有想象力。我在阿根廷还是一个小女孩时，就为古典钢琴家们所吸引。巴克豪斯和古尔达给我留下最深刻的印象。其他演奏学派给我的印象不深，我还是喜欢古典的东西。

艾：1978年1月你和纳尔松飞到纽约去听弗拉吉米尔·霍洛维兹和乐队间隔二十五年后的演出。你对他演奏的拉赫曼尼诺夫《第三协奏曲》有何感想？

阿：那是我第一次直接听到霍洛维兹的演奏。真是动人心弦、令人激动的演奏，因为他比我想象中的霍洛维兹更伟大，更崇高。我和纳尔松紧紧地握着手坐在那儿。霍洛维兹在表现上的力量、音质、他内在的令人惊奇的力量是那么新鲜、神秘、震撼人心，他掌握了一切，他能表现一切。过去我只听说过这种情况，现在我第一次亲眼看见掌握了这样高本领的人在舞台上表演。

艾：提起霍洛维兹，使我联想起李斯特的《b小调奏鸣曲》，这是霍洛维兹处理和解释得最深刻的曲子之一，也是你的拿手曲目之一。我想你录音时一定有一个宏伟的结构思想把整个曲子从第一个音符到末一个音符贯穿起来。整个曲子充满了绝妙的感情和技巧的推动力，充满矛盾冲突和真挚的激情。你是什么时候录的音？

阿：记不得啦……大约是七年前。

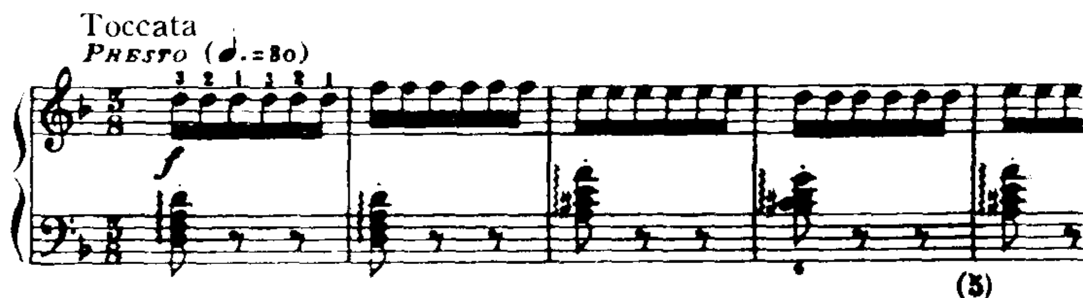
艾：你觉得这个曲子(指李斯特的《b小调奏鸣曲》)怎么样？它是否是你喜爱的曲子之一？

阿：我既不喜欢听我自己弹的这支曲子，也不喜欢听别人弹它。你说滑稽不？这支曲子总有点什么东西使我对它感到不耐烦和厌恶，并不是因为我听得太多。从另一方面来说，我对科尔托的那段话感到兴趣："这是浮士德的矛盾冲突的意识，充满在他

寻求真理的痛苦的灵魂中”，这是对激发李斯特创作这首奏鸣曲的歌德的《浮士德》诗句的提示。有人非常厌恶科尔托在他注释的版本中所写的话，我却觉得他的话就像他的演奏那样揭示出一个辽阔的视野。我还认为他写的似乎非常重要，虽然不能解决一切问题，但对我的帮助却很大。

艾：你在艾弗里·费希尔大厅演奏了斯卡拉蒂的《d小调奏鸣曲》，就是右手有很多换指的同音反复的那首作为“返场”的曲目。配合左手滚动的琶音，你的手指在还没有弹奏之前已经在那儿滚动了；你那不可思议的同音反复的速度获得了满场听众的喝彩。

谱例2



阿：我经常把这首奏鸣曲当“返场”的曲子用。它还是我很小时学的，你看，从学过后我就一直没有再看过谱子。

艾：你应该录制斯卡拉蒂的奏鸣曲。

阿：啊！不行，我不能。我非常害怕那些短促的颤音，它们总是和我捣乱，给我制造麻烦。然而斯卡拉蒂的作品中却有许许多多的短颤音。我不害怕长而快的颤音，弹起来觉得很顺手。我弹短的就不行了——它们对我是一种恐怖——；有时我会僵住，手指举得不够高，这一来就会形成类似口吃的感觉。偶尔弹弹，

遇上少数几个短颤音还过得去，假若要有意识地弹，啊！那就太恐怖了。

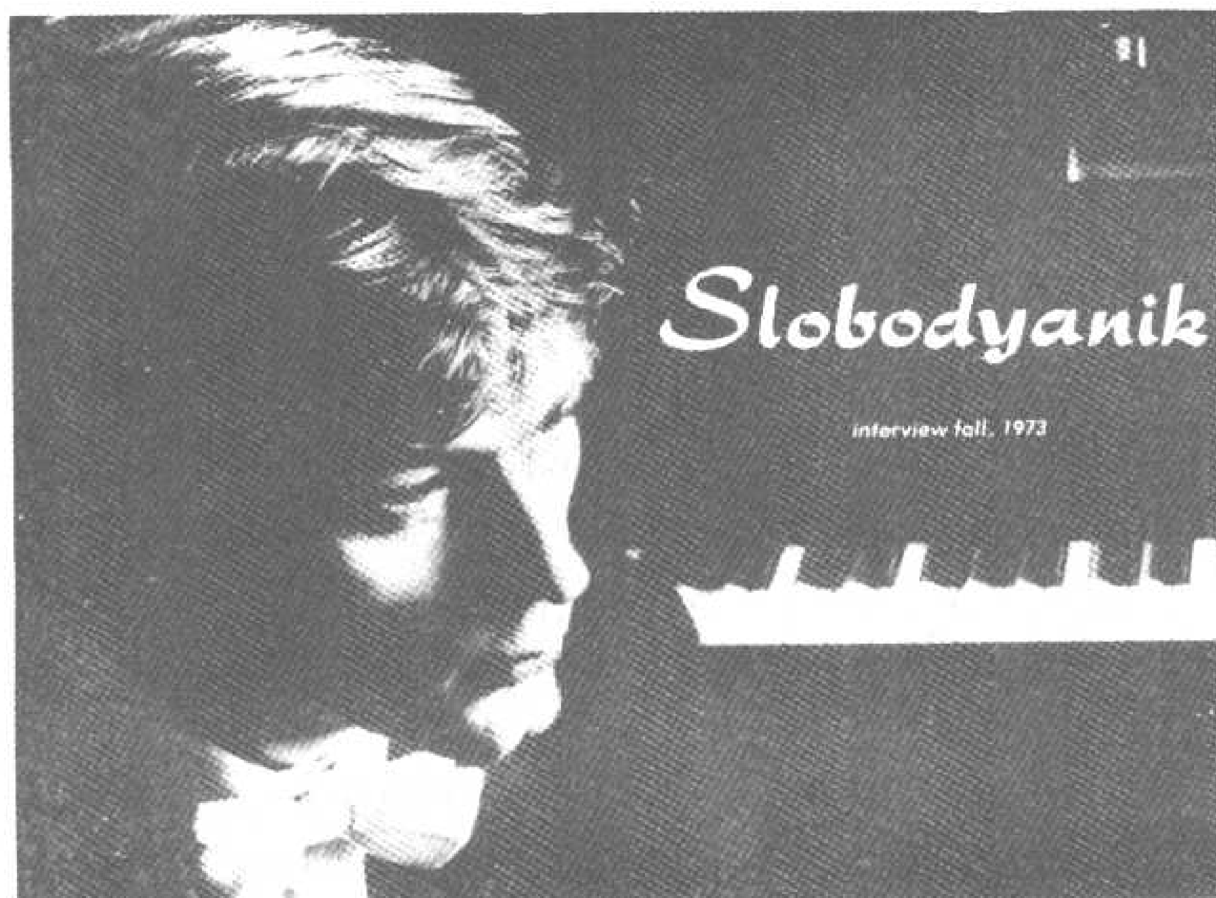
艾：啊，我竟忘了给你看看斯蒂芬·阿斯肯那斯在苏黎士演出的节目。

阿：上帝啊！我曾跟他学习过，你知道，他的夫人对我的帮助非常大。当时若没有她对我那样关心，现在我已经不是弹钢琴的人了。我已经不练琴了，但是很多人想帮助我再练起来。这正是1965年肖邦比赛之前。二十二岁时我有了一个孩子，我母亲想要我到布鲁塞尔去参加比赛，这是1964年，这正是我生了第一个孩子一个月后，你说荒唐不？我毫无准备，我本来不能去。我大约三年没有接触钢琴了，真正没有接触，离开米盖朗基里到这儿后我就没有弹琴。在纽约的这一年我除了看电视外什么也没有干。有些人想帮助我，例如傅聪等人，但我自己却什么工作都不想干。

后来我就到布鲁塞尔去看望斯蒂芬·阿斯肯那斯，我很小时就已知道他了。因为我不能参加比赛，在比赛前夕，我想道："玛尔塔，你看，现在呢，一切都完了，你曾经是一个钢琴家，但现在你不是钢琴家了。你已经弹不成啦！好在你懂得几种语言，因此你必须马上去当一个秘书赚钱糊口"。这情形我记得很清楚。早上，我就去看望阿斯肯那斯一家，是在我母亲打电话联系后去的。我见到了阿斯肯那斯夫人，她是一个非凡的人。我渐渐被她感动。我完全被她吸引了，每天都到她家去。她像太阳那样，使我感到有了力量，有了依靠。我开始相信我还能弹琴，慢慢就练起琴来了——但弹得非常坏，错音一大堆；我自己都受不了。我想"这是怎么搞的"，但是，我还是练下去。我又弹起琴来完全归功于她的帮助和关心；紧接着我就参加了肖邦比赛。若没有她，我就不可能去参加了。

艾：你解释作品的目的是什么？

阿：我想，作品解释的意义就是把对作品中没有意识到的和本能的感受体现出来。某些东西你并未意识到，但客观上它却存在——例如在演奏时发生的、事先未预料到的和惊吓的事——这些都是很有意义的和很有价值的，也是我欣赏别的演奏家处理得好的地方。但是当他们已成为表现的大师和权威后，我对他们的这些方面就没有兴趣了。假若我是教师就会对此感兴趣，但作为演奏家，我只对内在的，或演奏者临时想到的处理感兴趣。你知道，我是以"旁观者"的身份来谈的，这只是我的爱好而已。



亚历山大·斯洛波蒂亚尼克

亚历山大·斯洛波蒂亚尼克

（1973年底采访）

斯洛波蒂亚尼克！当你第一次听见这个名字时，会把它当作一个绕口令；一旦了解它后，就终生难忘了。评论家们说，当你见过他并听过他的演奏后，就会发现——“他非常俊美；即使只从相貌上看，他也会成为音乐会上的偶像。……他也许是基列尔斯和李斯特尔之后从苏联到美国来的最优秀的钢琴家”——你绝对不会忘记他的演奏。

从1968年底，亚历山大·斯洛波蒂亚尼克就到美国来演奏，受到各地的热烈欢迎，并连续地签订演出合同。我先是在收音机里听见他演奏肖邦。他那诗情画意般的动力，歌唱般的音色，辉煌而又轻松自如的技巧，以及鲜明的个性，使我希望能更多地听到他的演奏。因此，1972年11月，我到爱乐大厅举办的“演奏家系列音乐会”去听他的“立听音乐会”（Stand-room-only recital）。他是一个平静的音乐家，他的演奏技巧像信手拈来，毫不费力。凭直觉的感受他就进入了肖斯塔科维奇、舒曼、肖邦、李斯特和斯特拉文斯基的音乐意境中。

这个音乐季，他在亨特大学举行午后独奏会，他安静地走到钢琴旁。事后，他对我解释道：“昨夜，我很晚才下飞机，演奏时还困倦得想睡觉呢。”一位评论家对斯洛波蒂亚尼克在另一次音乐会的舞台风度报导说：“温文尔雅的斯洛波蒂亚尼克步履安详

地上台和下台，就像一只温驯的狼犬。当他用手把散乱的长头发掠上去准备鞠躬时，令人联想起具有浪漫色彩的妇女们的风韵”。

退场后，我发现他是一个热情、谦和、严肃、认真、毫无虚内夸张作风的人。他的幽默感很自然，和他的微笑一样，不是那种恶毒的嘲讽。只要和他稍稍接触，在短时间内你就可以叫他“阿力克”（阿力克是亚历山大的爱称）了。

我们从卡内基音乐厅来到哥伦比亚演出公司的一间办公室里。该公司的经理人玛克西姆·格尔苏诺夫是我们的翻译。六年前，斯洛波蒂亚尼克还一点儿英语都不懂，现在他只需问格尔苏诺夫一两个不懂的字。有时他们二人还用俄语对话。

首先，我问斯洛波蒂亚尼克一些关于基辅的情形。基辅是俄国第三大城市，人口一百七十五万五千人，是他1942年诞生的地方，那正是第二次世界大战期间。

他沉思似地回答说：“你知道，很久之前，基辅是俄罗斯的首都，现在是乌克兰共和国的首都。基辅是一个美丽的城市，有点像旧金山，有许多小山和树木，还被一些美丽的村庄围绕着。现在因为它丰富的文化生活、众多的音乐厅和管弦乐队而更有趣了。我生在基辅，但是，我家在1945年迁到了乌克兰西边的利沃夫，这个地方离波兰约四十公里，现在我父亲还住在那儿。战前，利沃夫属波兰，受波兰和奥地利的影响；在建筑和其他方面都和基辅不相同。

我问：“你在儿童时代，听过哪些大钢琴家的演奏？”

“当我还是小孩时，在利沃夫，我记得听过斯维亚塔斯拉夫·里赫特尔和海因里希·涅高兹。我听了他们的演奏后，就决定到莫斯科去跟其中的一位学习。1956年，我的梦想实现了，我开始在莫斯科中央音乐学校跟涅高兹教授学习”。

和许多技艺高超的钢琴家一样，斯洛波蒂亚尼克很小就开始学钢琴了。“我的家庭里有音乐气氛。我母亲弹钢琴，父亲拉小提琴。我父亲并不是职业音乐家，学了音乐后又去学医，现在是医生。我五岁开始学钢琴，第一个教师是我的母亲。她教了我很多年。我到涅高兹教授班上时，程度已经较高了。”

我问：“你记得你第一次弹给涅高兹听的曲子吗？”

“贝多芬《第三协奏曲》，肖邦《第三叙事曲》和几首练习曲，几首巴赫的前奏曲和赋格。”

海因里希·涅高兹是本世纪最伟大的钢琴教师之一，曾在柏林和亚瑟·鲁宾斯坦同时跟巴尔特学习，后来又跟戈多夫斯基学习。鲁宾斯坦到莫斯科举行音乐会时，曾到医院中看望涅高兹，刚好是涅高兹逝世的那天早上。

我问：“涅高兹成为一个伟大教师的原因是什么？”

“这很难用几句话说清楚。”阿力克回答说。“涅高兹是本世纪最有教养、最有文化的人之一，最了不起的教师，因为他对文学、历史和各种艺术都有十分丰富的知识。他曾经在柏林学习，在意大利居住过，受过很好的教育。他的舅舅菲力克斯·布鲁门菲尔德是霍洛维兹的老师。从1919年到1932年，涅高兹都在基辅教学。霍洛维兹、涅高兹和布鲁门菲尔德等伟大艺术家都在基辅工作过。

“1932年以后，年代可能有点差错，涅高兹就移居莫斯科了。诗人波里斯·帕斯特尔纳克是他的好朋友。”

我说：“涅高兹有很多优秀的学生。”

“雅科夫·扎克是其中之一。基列尔斯跟他学了几年。李赫特尔跟他学了很多年。这三人……”。

“涅高兹说你‘具有巨大的天才和才能’，请谈谈你是如何跟

他学的”。

“啊，我是十五岁时开始跟他学的。在他面前弹琴总是很困难的。假若你没有好好准备，没有刻苦练习，他就会责骂你，他总是对你反复严格地要求。有时会发生一些有趣而感人的情景。他会大声地咒骂人，会把灯或其他东西砸碎，会大发脾气。虽然我非常努力，但是我不敢说自己是他最有才能的学生，也不敢说自己每次上课时都已按照他所希望和要求的一切练好了琴。”

我问道：“涅高兹所写的《论钢琴表演艺术》一书，是否很好地阐明了他的教学思想？”

“这本书并不能很好地代表他整个的思想，因为涅高兹的人格是一个整体。他的存在就是推动你工作和学习的因素。”

我问道：“我听说在俄国有才能的孩子从四岁起就得到个别特殊的训练，是这样吗？”

“从四岁起?!”斯洛波蒂亚尼克叫道“四岁太早了，是从六岁或七岁。送他们到莫斯科、基辅、哈尔科夫、利沃夫等大城市里特别设立的中央音乐学校学习。学校是免费的，不单有音乐教育，还开设了其他各种课程。”

“从有关你的印刷品上得知，”我继续说道，“你十六岁时下定决心参加了华沙比赛，但是只得了第七奖，这使你感到痛苦和灰心，不想弹琴了；甚至在涅高兹教授前也不愿弹琴；结果被学院开除。”

阿力克马上改正说：“是十八岁时。”

“当时使你感到痛苦和失望吗？”

（笑声）“是的，这就是我有时会提到这件事的原因。当时我为这场比赛只准备了三个月的时间。”

“你在这三个月中准备了哪些曲子？”

“那是一次肖邦比赛。一首协奏曲，几首叙事曲。有的曲子是我已经会了的，但是有许多曲子却是为了这次比赛才准备的。毛里齐奥·波利尼得了第一奖。许多得奖者以后就消声匿迹了，只有波利尼干得满不错的。”

“你真地考虑到要放弃钢琴吗？”

“不完全如此。比赛失败是我的第一次大挫折，不仅是音乐上的，也是我生活上的。我认识到生活中有某些事件本来和你本人没有任何关系，但是里面却包含着其他的因素。当遇见不愉快的事情时，你会对它做出某种反应。那一段时间我的思想被搅得很乱。”

“回到莫斯科音乐院后，你是跟谁学习的？你的演奏事业是何时开始的？”

“离开一年后，我又继续跟涅高兹学习。总计我跟他学了约六、七年之久。他去世后，我跟薇拉·戈尔诺斯塔耶娃教授学习，她是莫斯科音乐院一位年轻而有才能的教授：也曾跟涅高兹教授学习过。我参加柴科夫斯基比赛的节目是跟她准备的。1966年柴科夫斯基比赛我就开始了我的演出生涯。”

“你记得1966年柴科夫斯基钢琴比赛的一些花絮吗？”

“最紧张的时刻就是宣布名次的那一瞬间，谁是胜利者，谁第一、谁第二、谁第三。宣布的时间是清晨两点。群众中发生了骚动和不满的嗡嗡声。甚至还有人想揍评委。我得了第四奖。”

“谁是第一名？”

“格里戈里·索科罗夫”。

他怎样练琴

斯洛波蒂亚尼克的练琴方式主要是根据他的日程来安排的。假若很快就要在音乐会上演新曲子，他就每天练六小时至六小时半的琴。但在旅行时："当我没有充分的时间练琴时，"最好的办法就是"集中三周时间紧张地开音乐会，又用三周练新曲目"。

他的手很大，甚至在台下你也可以看得见四指和五指间宽大的伸张度。靠拢时可看得见他手指很匀称，手指间的距离很宽，既不像克莱本的手指那么细长，又不像鲁宾斯坦的那么粗大，但还是多肉的。

斯洛波蒂亚尼克是一个"天生的"钢琴家。在技巧上他没有什么窍门儿。"我练琴时多半是一遍一遍地从头至尾弹；假若哪儿出点差错，我就在哪儿重复一下。"

我说："那么，你是属于不必苦练细节部分的那一类艺术家了，只要抓好大轮廓就行了。鲁宾斯坦说他不了解自己是怎样干的，主要是依靠本能去完成一切。这话对吗？"

阿力克笑道："我懂得你的意思。"

"你的感觉也是和鲁宾斯坦一样的吗？"

"有时是这样的。"

我强调说："当你坐下来弹勃拉姆斯的《f小调奏鸣曲》时，肯定你意识到你要干的是什么。可能你没有学会把思想变成文字，你所想象的东西还存在于下意识中，到演奏时才表现出来"。

他回答说："是的，偶尔是这样的。但基本上我都意识到我所要演奏的东西是些什么，而且把它们表达出来了。"

斯洛波蒂亚尼克所录的肖邦练习曲的唱片（天使的旋律SR－4024和4025）是在莫斯科音乐院大厅举行音乐会的实况录音，被

评论家称誉为近年来最优秀的钢琴唱片之一。当然，在技巧上是无可非议的，最杰出之点是朴素、自然、歌唱般的线条和发自内心的感情。

我告诉斯洛波蒂亚尼克说，我发现他的肖邦练习曲唱片有很多优点，甚至比波利尼在录音室里录制的、曾得过蒙特勒国际奖第一名的高级原声唱片更好。他猛地跳起来抓住我的手臂说：

"谢谢你！"

我问道："你为那次演出作了什么特殊的准备吗？"

"在举行莫斯科大学的那次独奏会之前，我曾到外地，到外省去演出这二十四首练习曲。事先我并未考虑到要录音，灌唱片。当我走到舞台上时，看见了麦克风。我问道：'要麦克风干啥？'他们说：'看看效果如何。'节目的前半部我是弹舒曼的《交响练习曲》，后半部是肖邦的二十四首练习曲。"

我问道："把这二十四首练习曲作为一组节目来演奏的准备过程是怎样的？"

"在这之前，我已熟悉其中的大部分了，为了作为一个整体演出，我对其中大约八首特别下了功夫。等二十四首都熟悉后，约过了一年，我就把它们作为一个整体来演奏了。"

我说："在这种情况下，其中每一首的特殊技巧你都必须花功夫。"

"完全不是这样，它们很顺手，弹起来令你感到舒服，每一首练习曲你都可以进行再创造、再发展。遗憾的是在我的演奏中可能还有不足之处，但我总是把二十四首都放在一个整体中来考虑。我更多的是考虑总体的安排，其次才是局部和细节的完整精确。我完全没有想到技巧的问题。当你想到音乐时，技巧会随之而来；技巧会根据音乐的需要而产生。"

如何解释作品

我问道："你是怎样解释乐曲的？"

"解释什么？"

"解释音乐。"我说。坦率而诚挚的斯洛波蒂亚尼克被我的问题弄糊涂了。后来他用俄语回答说：

"作品解释是一件神秘的事。你必须知道这首曲子的历史，是谁写的，什么时候写的，这是其一。其二，必须演奏得很有感情。即使是应该很自然、很有理性的古典时期的曲子，也应弹得有感情，发自内心。在音乐会上，我感到假若演奏得太精确就会失去某种东西，即使是高质量的演奏也是如此。

"人们到音乐会来是来看戏的，是来看演员的表演气质。他们是来看艺术家们有血有肉地把人生悲欢离合表演出来。他们要看见好的和坏的，正确的与错误的。"

我说："你这一代的钢琴家，例如玛尔塔·阿尔赫里奇喜欢演奏时采用较快的速度，甚至慢乐章也弹得快些。当然，这只是相对而言。你却相反地采用了较慢的速度，比我们习惯的要慢。例如肖邦《f小调幻想曲》的开始部分，是你有意处理得那样慢呢？还是有某种传统的依据？"

"《f小调幻想曲》的开始，我也不知道是怎么搞的，可能是我自己的见解吧。我记得很清楚，涅高兹总是弹得比规定的慢一些。里赫特尔的速度和我们想象的完全不同。在舒伯特去世后出版的《降B调奏鸣曲》中，里赫特尔的速度非常慢。有一次音乐会之后，雅科夫·扎克在后台对里赫特尔说：'好啊！好啊！不过我觉得你的速度慢了一点，这样一来似乎会破坏曲式的结构。'

‘不，不，’里赫特尔回答说，‘那是我的错误，拍子还应该再慢些。’

“所以，你弹的速度慢到何种程度，取决于你能否使它成功。在传统的范围内，只要听众允许，任何主张和处理都是可以带到舞台上的。”

我问道：“我觉得你的注意力高度集中在如何使音色优美上。你的声音理想是什么？”

“有人问涅高兹：‘音质是由什么决定的？’涅高兹想了一下，然后回答说：‘这儿，你的心决定的，是的，还有你的脑筋，也有手的成份在内。’脚也起了一点作用，还有直感在内。谁能说出个究竟来呢?！有各种不同的触键，各种不同的音质，因为每个钢琴家的心是不同的。

“对肖邦、勃拉姆斯，对浪漫派的音乐来说，声音是非常重要的。对其他的钢琴文献来说，除了声音之外还有非考虑不可的东西。但是美丽的声音是浪漫派音乐的前提，因为旋律的线条是非常重要的。

“莫扎特和德彪西的色彩十分不同于肖邦和舒曼的色彩。要用不同的想象力对待不同的作家，或是强烈的，或是优美的，或是像斯克里亚宾或者德彪西那样带一点神秘的色彩。弹贝多芬的奏鸣曲需要干净利落的指触，要学克拉莫练习曲。弹奏每个作家的作品都应看作不同的任务和不同的思想方法。所以首先应了解作家是在什么时代创作的。

“音质是一个很困难的问题。例如，现在到处都在讨论如何弹奏莫扎特和莫扎特之前的作家的作品——是用现代的风格来弹呢，还是仿效过去的样子来弹。我在萨尔兹堡时听到了莫扎特使用过的钢琴的声音；使我非常惊异的是，虽然它的音色很柔和，但

其中却含有浪漫的因素。它的音质绝对不像羽管键琴那样没有泛音。莫扎特的钢琴是有泛音的，因此莫扎特的创作思想就具有浪漫派作品的因素。现代的青年钢琴家们有时想把美丽的钢琴声音弹得像古钢琴那样——他们想把莫扎特的断奏弹得那么尖锐，那么精确，那么干巴巴的。为什么要这样呢？莫扎特的心胸非常开阔，他希望生活中有多种多样的色彩。”

“你最近又录了什么东西?”我问道。

“李斯特奏鸣曲。还将与尤里·特玛卡塔夫及列宁格勒交响乐团录制肖邦的第一、第二协奏曲。”

玛克斯·格尔苏诺夫问我是否熟悉特玛卡诺夫，他说：“特玛卡诺夫和费城乐团一道，今年在这里引起了极大的轰动。他今年三十四岁，是一个传奇式的指挥家。他又和费城乐团签了两年的合同。因此你可以得到这两位年轻明星合作的录音了。”

“礼拜天你将离开此地到莫斯科去?”

“啊哈!”亚力克两臂长长地伸出来，全身舒展开，脸上放射出光芒，“啊，莫斯科。”他用高亢而愉快的声音说，“我要回家了。”

我开玩笑说：“莫斯科呢？爱达荷呢?”

他紧接着回答说：“我曾在奥德萨，得克萨斯。”



纳尔松·弗雷雷

纳尔松·弗雷雷

（1975年8月7日采访）

1969年，当纳尔松·弗雷雷在美国录音界的地平线上闪闪发光地升起时，《立体评论》的詹姆士·古德弗兰德称此为“异乎寻常的轰动;” 《星期六评论》的欧文 ·科罗丁称他的演奏是“有飓风般力量的钢琴艺术”。他使美国轰动的是两张唱片，其中包括了柴科夫斯基、舒曼、格里格和李斯特的《死之舞蹈》等协奏曲。

就在上个夏季马里兰大学的钢琴会演中我听见了被古伊阿玛尔·诺瓦斯称之为“具有伟大天赋的同胞”的演奏；他在独奏音乐会中取得了胜利。在他的弹奏中，一切容易得令人惊讶——信手拈来，并非拼命苦练而得：千变万化的曲子，独特的声部处理和闪闪发光的音色，令人惊心动魄的速度。幕间休息时，朱丽亚德学校的欧文·弗罗伊德里希教授惊奇地大声说：“他已经可列入伟大钢琴家的行列中了！”

第二天，我和纳尔松·弗雷雷边吃中饭边漫谈。他穿着一件漂亮的红色马球衣和白色斜纹布裤子。中等身高，英俊的运动员身材，卷曲的棕色头发，温和而开朗得像儿童般的微笑。他不断地抽着香烟，用柔和而亲切的拉丁腔调回答我的问题。

艾尔德（以下简称“艾”）：里约热内卢是一座对我非常有吸引力的城市。你就住在里约吗？

弗雷雷（以下简称“弗”）：里约的地势是一个大的半圆形。一个海滩，一座山，又一个海滩，互相间隔着。最主要的海滩是弗拉明戈，然后是波塔弗戈、科帕卡巴纳，然后是一大串山脉，之后是伊潘涅玛。我在伊潘涅玛有一个家。你知道《伊潘涅玛来的姑娘》这支歌吧？我是伊潘涅玛来的男孩子。

艾：我们想知道你的主要经历。附带问问，你的名字纳尔松是怎么得来的？

弗：我于1944年10月18日生于波阿·埃斯佩兰萨，是里约北边的一个极小的城市，米纳斯·盖利阿斯中部偏东。在巴西，纳尔松是一个很普通的名字。我们采用了很多英文名字。弗雷雷是葡萄牙文。

艾：你来自一个大家庭吗？

弗：我是这个家庭的第五个孩子。我有两个姐姐和两个哥哥。我爸爸是一个药剂师，妈妈是一个教师。

艾：你一定像一切真正的神童那样，在会听音乐之前就生活在充满音乐的环境中。你是如何开始弹琴的？

弗：我记得我母亲有一架齐默尔曼牌的立式钢琴。她非常想在她的女儿中有一个弹琴的。我两、三岁时，最大的快乐就是在大姐的旁边听她弹琴。她比我大十四岁。我会把一切都搁下来跑去听她弹琴。

我靠听觉弹她所弹的曲子，但对此我并不满足，我要求读谱。学了高音谱表我还不满足，又想学低音谱表。我母亲告诉我高音谱表到低音谱表之间要跨过一个音。这样一来，半个钟头我就能读低音谱表了。

艾：你的第一个教师是谁？

弗：父母亲发现我有这么快就学会读谱的才能，就把我带到

最近的一个城市，名叫瓦尔根那。那儿有一位从乌拉圭来的钢琴教师，名叫弗尔南德斯。我发现他的语音很奇怪。乌拉圭是说西班牙语。

从波阿·埃斯佩兰萨到瓦尔根那的路还没有铺柏油，我母亲和我得乘四小时破旧而颠簸的公共汽车。我是早上十点钟上课，因此五点钟就必须起床。

上过十二次课之后，这位老师很严肃地对我父亲说："好好地听着，我们可能从这孩子身上交上好运"——当时我才五岁——"让他到巴西各处去开音乐会吧。我知道对神童应该怎样办。我建议你迁居到里约，在那儿为他找一位好老师，使他受到音乐教育。"

对我的双亲来说，决定是否迁居到里约是一件非同小可的大事。是否应该放弃职业、家庭、朋友，到里约去冒险，以使我能试试发展音乐天赋的机会；应该吗？他们很快就下了决心，我们就搬到里约了。

艾：你对里约这座大城市有何反应？

弗：我初次看到那些摩天大楼，特别是初次看见大海感到很惊讶。我不相信那么多的水都是咸的。记得我还尝了一下呢。

住在公寓里使我感到很伤心。在米纳斯老家，我们有很多房屋、很宽的空地，各种各样的树木、许多水果和动物。相反，住在里约的公寓房间像住在监狱一样。

艾：那儿对你在音乐上有什么影响？

弗：我无法逃避当一个神童的命运。我的相片登在一些主要报纸的前面几页上。那时我的形象丑得可怕，身体瘦长，头很大——几乎和现在一样大。当时我常生病，对许多食物都过敏。还记得我曾弹给俄国钢琴家尼古拉·奥尔洛夫听，当时我才六岁，

他说："这孩子有一双金子做成的手。"当我十岁时，波阿·埃斯佩兰萨，就是我出生的地方，有一条街用我的名字命名，以及种种类似的情况。

但是，似乎总找不到一位恰当的教师。我有自己的一套弹琴的路子——例如弹李斯特《匈牙利狂想曲》第二首的改编曲，即兴弹奏，等等。我是很难管教的，曾和一位七十岁的著名教师打起来。我还不肯苦练音阶和各种练习。

当人们对我从事音乐事业都不再寄以期望时，我母亲却作了孤注一掷。她听说有一位露西亚·布朗科夫人曾在欧洲跟李斯特的一个学生学过。布朗科听了我弹琴并和我交谈。她对我父亲说："这孩子是一个奇才，但他又是一个'难对付的人'。不过我也曾遇见过另一个'难对付的人'，要是她对这孩子有兴趣，学习就会有效果。"

布朗科所指的"她"是三十二岁的奈斯·俄比娜，这人过去是露西亚·布朗科夫人的学生。我会见了奈斯，第一眼就令我喜欢她了。当时我七岁。当她想要和我正经严肃地说话时，她是这样说的："纳尔松，让我们像大人那样说话好吗？"她非常美丽，离了婚，还会抽烟。她的这一切对一个从波阿·埃斯布兰萨来的孩子就像和葛丽泰·嘉宝在一起一样。

艾："一见钟情"的效果如何？

弗：一切都大见成效！每天都跟奈斯上课，三个月之后，我开始跟露西亚·布朗科学习。直到十四岁到欧洲之前，我都跟着她们。

艾：那时候你公开演出吗？

弗：五岁时，我曾经演出了莫扎特的《"土耳其进行曲"奏鸣曲》、拉赫曼尼诺夫的《升c小调前奏曲》，以及我自己用巴

西通俗歌曲改编的《即兴曲》。我每年都举行独奏会。十一岁时，我弹莫扎特的K.271号协奏曲获胜，十二岁时以贝多芬的《“皇帝”协奏曲》获胜。此后，音乐事业上的重大事件来临了——第一届里约热内卢国际钢琴比赛。当时我才十二岁，比赛委员会邀请我去参加。我还在跟露西亚夫人学习，她说去看看国际比赛是怎么一回事是很有趣的。“当然啰，要和来自全世界的八十位钢琴家比赛，他们年龄都比你大，获胜是没有希望。” 所以我只准备了第一轮的曲目：肖邦的《升c小调夜曲》作品27之1；《F大调练习曲》作品10之8；《降A大调波兰舞曲》。丽丽·克劳斯、玛格丽特·朗和古伊阿玛尔·诺瓦斯担任了评委。

我直过到半决赛时想：“别希望到决赛了。”我弹了一首肖邦的《玛祖卡》，另一首《练习曲》和《第四叙事曲》。结果参加了最后一轮比赛，成为十二个决赛者之一，弹了《“皇帝”协奏曲》。

艾：后来你胜利了！以后又怎样呢？

弗：巴西总统裘瑟利诺·库比切克给了我一笔出国留学的奖学金；他是新首都巴西利亚的建立者。我选择了维也纳，十四岁时我自己就去那儿了，跟布鲁诺·塞德尔霍夫学了两年，他曾经教过弗里德里希·古尔达。我曾在巴西听古尔达弹过全部贝多芬的奏鸣曲，他那时是二十四岁，我是十岁。（他第一次弹时是十六岁。）

后来，我在维也纳遇见了玛尔塔·阿尔赫里奇，她成了我最好的朋友，友谊一直保持到现在。她是她这一代最伟大的钢琴家。

艾：1964年你在伦敦获得迪努·李帕蒂奖章，其过程如何？

弗：赢得那个奖章是一件奇事。那段时间我在伦敦从没有弹过琴，真不理解怎么会把奖章给我。是邮寄来的。

艾：是否就在这一年，你赢得了在葡萄牙里斯本举行的维阿纳·达·摩塔比赛？

弗：是的，我是在比赛开始前两天才决定参加的。真滑稽呀！我已到了葡萄牙还不知要求演奏的曲目。要求弹一首奏鸣曲或托卡塔——我记不清是哪一首了，音响效果很像托卡塔——是卡洛斯·塞克萨斯（Carlos Seixas）作的，g小调。当我问他们要谱子时大家都笑了。其他参加比赛者都在练琴时，我想我还有时间可以把这曲子学出来。我觉得我会是最后一名上台。但是抽签时我却抽着第一名！

我对自己说得好好地快点干了，否则就糟了。后来，我从头至尾弹完了，没有出什么乱子。

艾：你在比赛前两天才拿到这首曲子，比赛时就弹出来，你怎么会学得那样快？

弗：这首曲子的长度大约有四页，技巧相当困难，像一首托卡塔。但我当时只有二十岁；到钢琴上就叮叮噹噹从头至尾地弹起来了。

艾：你和玛尔塔·阿尔赫里奇曾公开演出过两台琴的合奏吗？

弗：1968年在伦敦伊丽莎白皇后大厅我们曾演出过两台琴的合奏。那时我们都在欧洲。伦敦的音乐会是安排在八月，我们决定先到巴西去，但已是七月了，能否预演呢？来不及啦。节目包括了拉赫曼尼诺夫的《第二组曲》，德彪西的《白与黑》和巴托克为两架钢琴及打击乐的《奏鸣曲》。到巴西后，这些曲子都未曾练过，因此也不能预演。我们两人都没有练习。而且我们还要干许多别的事情——看朋友啦，游泳啦，参观啦，等等。玛尔塔是第一次到巴西。

玛尔塔到阿根廷去练琴。之后她必须到捷克去演出。我记得

她在那儿把所有的行李都遗失了。以后，直到音乐会的前一天我们才在伦敦会面。我们都很紧张。

斯蒂芬·毕晓普为玛尔塔翻谱。我们都住在伦敦的音乐俱乐部，这是你能想象得到的最混乱、肮脏、疯狂、滑稽的地方。它是为音乐家开办的，房间里有钢琴，可以弹到凌晨两点。我们都住在那里——斯蒂芬、玛尔塔和我，还有拉菲尔·奥洛兹科也住那儿。

朋友们都知道要举行这场音乐会，都为我们紧张。我们颤抖着走到舞台上。斯蒂芬翻谱时，玛尔塔对他说："我听得见你的心脏跳动的声音！"

艾：这必定是一个非常紧张的状况了！你们为什么要看谱演奏呢？

弗：看谱吗？甚至在看谱演奏的情况下我们二人还脱了节呢！巴托克奏鸣曲的打击乐部分的演奏者是伦敦交响乐团的。他们都是尖子。本来我应该用钢琴指挥他们；然而他们比我们更熟悉这首曲子。

艾：报纸上有评论没有？

弗：他们非常滑稽。有一家说："从这些纯属兽性的兴奋状态来看，不是一切都很好吗？"另一家说："白与黑变成灰与红了。"我觉得他们广播了这场音乐会。

我曾经和玛尔塔弹过很多四手联弹。我们喜欢弹轻歌剧或类似这样的东西。她在日内瓦附近有一幢很漂亮的房子。

艾：在纽约的音乐季里，你和玛尔塔为什么不举行一次两台琴合奏的音乐会来丰富这个节目的内容呢？

弗：啊，两台琴合奏吗？我和玛尔塔吗？太困难啦！不行不行。

艾：现在，著名的钢琴家都不搞两台琴合奏的音乐会了。老一代的有时搞搞。你听过迦布里洛维兹-哈罗德·保尔演奏阿伦斯基《圆舞曲》的录音吗？

弗：啊，太妙啦。

谱例 1



艾：过去一代的伟大钢琴家中，你最崇拜哪些？

弗：对老一代的钢琴家我都非常崇敬，例如：拉赫曼尼诺夫、诺瓦斯、霍夫曼和基瑟金。

艾：你认识诺瓦斯有多久了？

弗：还是小孩时我就认识她了，并且我很喜欢她。你对她的采访记写得很好，准确地刻画了她的形象。

她总是来听我的音乐会。她灌的唱片我全都有。我还有许多她演出实况的磁带，非常神妙。她对灌唱片的态度非常严肃。她平静而自然，有许多曲子她从头至尾只弹一次就行了。有一次她正在录音，红灯已经亮了，她的女儿正在为她翻谱。突然，诺瓦斯转过身来对着她的女儿，女儿的手臂带着手镯，诺瓦斯用尖尖而细的声音问道："怎么要这么多珠宝呢？"这一来，她们得从头开始再录一次。

古伊阿玛尔（诺瓦斯的名字）对我的启发很大。她是一位很特殊的女人，是一位艺术家。她说话很少，几乎不说什么。关键不是她说些什么，而是怎么说。对我来讲，这只能意会，很难言

传。

在肖邦的《幻想曲》中，她教我用分手弹奏的办法。第85小节处，用左手弹♭B 音和♭C 音。第86小节的C 音和♭D 音也用左手——以此类推。

谱例 2



第88和92小节处，她建议用左手弹第二组三连音。我觉得整个幻想曲是在进行曲节奏的基础上构成的，是一首奇妙的曲子。

谱例 3



我弹了肖邦的《前奏曲》给她听。这用了整整一个下午——每一首都是我先弹一遍，接着她又弹一遍。我还弹了《蝙蝠》的改编曲给她听；这是她经常演奏的曲子。她还是很有兴趣地再听了一次。

当我弹舒曼的《交响练习曲》给她听时，情况就不同了。我弹了主题后，她说："很好，但应该更美丽一些。你为什么不加强和声的效果呢？这样不更好吗？你的高音的歌唱性太多了一点。"我的手放在乐曲开始处的和弦上，她把手压在我的手上：

谱例4



在第四变奏，第11、12小节，她要求*sf*要有突然而惊人的效果。

谱例5



第六变奏，她告诉我手要保持靠近键盘。

谱例 6



她建议第七变奏的最后一个音延长到下一变奏开始。

谱例 7



艾：你怎样练琴？

弗：练琴吗？我没有什么特殊方法。我怎样练琴是由练的是什么曲子及要解决什么问题而决定的。

艾：昨晚的独奏会你是否事先作了充分准备？

弗：我不得不好好练琴了。肖邦的《E大调谐谑曲》使我

艾：为什么会担心呢？

弗：我是一个月前才开始练这支曲子的。晚夜是第一次把它公开演出。我来这里之前的两个星期曾想拿它在巴西演出。节目单上已列出来了；但是我觉得准备不够充分，最后一分钟时决定用《b小调诸谑曲》代替它。

艾：你有摄影般的记忆力吗？

弗：我觉得各种记忆力我都有。

艾：你不必重复很多次就能背奏了吧。

弗：重复练习吗？对从未演出过的曲子你总会感到练得不够充分，不够的，你绝不知道会出什么问题。

艾：那么，你昨天是怎么练琴的？

弗：我到演奏厅去练谐谑曲。突然发现我还没有把它从头至尾背奏过一次。所以我就丢开谱试它一遍——不管中间会出什么毛病。结果，比我在音乐会上弹得糟多了。

然后，除了准备加演的曲子之外我都练习。从很小的时候我就有一个迷信，我觉得“假若我练准备加演的曲子，就不会有人要求再来一个了”。这一来，真糟糕，到了钢琴边还想不出弹些什么。

艾：你最喜爱的加演曲子是哪些？

弗：维拉-罗勃斯的《小丑》，这首曲子昨夜我是放在节目之内的。还有戈多夫斯基改编的阿尔贝尼斯的《探戈舞曲》。我想要灌一张加演曲目的唱片，有许多曲子在今天已不当作加演曲目了——例如某些改编曲，有些莫什科夫斯基写的曲子，如《杂技演员》、《西班牙随想曲》；斯特劳斯、戈多夫斯基改编的《蝙蝠》，古伊阿玛尔弹过格鲁克的一些很精彩的曲子，瓦格纳、李斯特

的“磨火”，拉赫曼尼诺夫的某些曲子，V. R. 的《波尔卡》。

艾：昨晚，在舒曼《交响练习曲》的尾声部分，你真把我吓了一跳。我还以为你忘了谱呢。你用的是哪一个版本？

弗：啊哈！我用的是初版上的变奏。其中稍有改变——某些反复记号——第一变奏，第12小节的低音部分，尾声部分，主题三次出现都是相同的，不是吗？第二次出现有一点改变，一点儿不同。不是大的改变。

艾：你对于目前过多的音乐会日程的安排有何感想？

弗：我觉得首先应考虑的是不宜演得过多。我从来不想像我的某些同行那样一年举行一百场音乐会。现在，一切都搞得那样匆匆忙忙，没有时间料理生活，没有时间搞搞音乐。我觉得一年五十场音乐会就很理想，不宜再多啦。



加里克·奥尔森

和（华沙比赛胜利者）加利克·奥尔森的一次谈话

（1974年 5 月28日采访）

1970年，加里克·奥尔森二十一岁时，成为在华沙举行的肖邦国际钢琴比赛———个最有权威性的比赛中取胜的第一个美国人。胜利的成果就是他事业的开始。现在他每年举行六十五场音乐会，在欧洲、美国、新西兰、澳大利亚和日本等地旅行演出。

他已录音多次，他演奏的肖邦的《波兰舞曲》、《谐谑曲》、《f 小调幻想曲》，以及李斯特的一些曲子都深受欢迎。就在我们访问的前两天，他还在伦敦录制了肖邦的二十四首《前奏曲》。我问他当时用的钢琴是否很好。

“是的，琴很好，”他回答说，“用的是一架德国斯坦威琴，恰好是艾丽西亚·德·拉罗查在一星期之前为伦敦唱片厂录制肖邦二十四首《前奏曲》的那一架琴。同样的琴，同样的曲子，你说我狂妄吗？”

加里克·奥尔森生于纽约的白色平原。他的父亲是瑞典人，母亲是意大利人。他身高六英尺四英寸，体重二百磅，看上去更像一个足球运动员，而不太像一度曾温文尔雅、弱不禁风、拘谨而呆板的音乐会钢琴家。他留有胡子和唇须，不演出时穿着很随便。当我们在曼哈顿西部他的上层公寓中和他谈话时，他实际上是打着赤足。

自从他四年之内在三个主要的国际比赛中取得胜利后——1967年在布佐尼，1968年在蒙特利尔，1970年在华沙——我就打算问他一些关于这些比赛的情况。我首先问道：

艾尔德（以下简称“艾”）：加里克，是什么促使你去参加布佐尼比赛的？

奥尔森（以下简称“奥”）：当时我十八岁，在朱丽亚德学院跟萨莎·哥罗德尼茨基学习。因为我父母和我在欧洲都有许多亲戚，我们正打算作一次夏季旅行。哥罗德尼茨基建议说参加布佐尼比赛会有益处，因为可以看看国际比赛究竟是怎么一回事。换句话说，就是让我尝试一下。最后我只得去参加了，他还抱着在这个大赛中获胜的希望。我自己并不指望取得名次，也不指望能弹得好。事实上，哥罗德尼茨基有另外两个学生也参加了比赛，而且认为他们二人的希望比我大得多 国际教育协会和其他许多人都支持他们。人们对我的印象是，“你为何去自讨苦吃呢？”我自己也不明白为何要自讨苦吃。参加这次比赛我的确不怎么紧张。所以我的参加带有一定的偶然性，结果却胜利了。回顾起来，胜利对我尚未建立起来的事业是一件大事。

艾：波尔萨诺是怎样的一座城市？

奥：是一座美丽的小城——一半意大利人，一半奥地利人——在多罗迈斯上面，意大利北部。比赛期间正是九月份，人们都非常害怕冰雹会把葡萄打掉了。所以有时他们会发射火箭以使空气温暖。因而比赛进行时你会听见炮弹飞上天空的声音。

艾：火箭起不起作用？有好处吗？

奥：葡萄酒的确很好，但不知道那些火箭对正要弹琴的可怜选手们是否起了鼓舞士气的作用。和某些比赛相比较，布佐尼比赛进行得比较松弛。意大利的组织工作总有点随便。甚至在事先

连什么时间弹什么曲子都不知道。

艾：评委是哪些？

人　奥：菲德里希·伍埃瑞尔，尼基塔·玛加洛夫，以及你从未听说过的各式各样的人物：保加利亚的潘那切克，捷克斯洛伐克的弗朗蒂舍克·劳赫，美国的罗伯特·策勒尔，还有许多各色各样的意大利人。米盖朗基利本来要来的，但因举行音乐会就告吹了。

艾：要求准备的曲目是哪些？

奥：必须弹一首贝多芬奏鸣曲，一首海顿或莫扎特的奏鸣曲，一首浪漫派的主要作品，一首较小的浪漫派的作品，一首巴赫，一个协奏曲，以及一些布佐尼的曲子。

艾：我发现你曾担任过布佐尼比赛的评委。

奥：对。那的确是一个转折点。1970年我在华沙肖邦比赛获胜之后，布佐尼比赛的组织者们就邀请我去担任评委。本来我想，接受了是否有点狂妄。但我马上决定要退出比赛者的圈子，就承担下来了。然而担任评委真像做恶梦一样难受啊！在夏天，每天在闷热而不通风的波尔萨诺音乐学院坐八、九小时只听弹钢琴，真够受的！

蒙特利尔比赛

艾：讲一点蒙特利尔的情况吧。

奥：我怀着争得一等奖的雄心参加这个比赛。当你得知有取胜的机会时，你会很紧张。我觉得评委都是些很著名的人物——莱昂·弗莱金尔，艾丽西亚·德·拉罗查(Alicia de Larrocha)，菲德里希·伍埃瑞尔又来了，路易斯·肯特纳。诺瓦斯(Novaes)

本来要参加，后因生病没有来。

蒙特利尔比赛很令人兴奋，因为一切都安排得很紧凑。在樊尚·丹第（Vincent d. Indy）音乐学院音乐厅里举行的蒙特利尔比赛是一个大型比赛；布佐尼虽然是国际性的，但却带有地方性色彩。蒙特利尔的组织工作非常之好。公众也使你欢欣鼓舞；到处都是新闻记者。是一次重大的事件。

艾：你认为蒙特利尔的水平高于布佐尼吗？

奥：根据比赛的难度、演奏水平、提出的要求和高得多的奖金等方面来看，我觉得蒙特利尔的水平比布佐尼高。我得了一万元。

艾：还有随之而来的合同呢？

奥：这是每个人都必须仔细谈及的问题，因为我们都知道，参加比赛的真正目的就是取得合同。在蒙特利尔事后的宣传并不如我想象的那么有效果。无论如何，胜利还是产生了成果：就是美国为我作了安排，这是可能发生的最好的事了。我刚好在蒙特利尔取得胜利，纽约就有四个经理人和我联系了，包括胡洛克，哥伦比亚和贾德森在内。

艾：你选择了哈罗德·肖？

奥：对。他和胡洛克都在那儿。在所有会见过的人中，我最喜欢肖先生。那时他允许给我的好处最少。我还未准备从事我现在所干的这个事业呢。我觉得到现在也未做好准备。多危险的思想啊！

华 沙 比 赛

艾：这之后就是关系重大的一次比赛了，请谈谈你是如何决

定去参加华沙比赛的。

奥：许多人说钢琴比赛总是得不偿失。例如，1969年我也在里约，但我并不知道谁是里约的胜利者，所以你怎能希望过路的人知道有一场比赛正在里约举行呢？根本的办法是你必须在一次最大的国际比赛中获胜以取得国际上的宣传和反应。然后你就趁热打铁，乘胜前进。

在蒙特利尔的问题有一部分是我对是否用巨大的经济力量去推动我的事业这个办法还犹豫不决——这个意思就是说使宣传机器运转起来，出版小册子，世界上每个交响乐团的办公桌上都有我的名字，都说道“这是加里克·奥尔森。少了他就办不成事”。对这一切我都感到毫无准备，回想起来我因没有这样干而高兴。

到1970年，虽然我在各处都排满了日程——在温尼伯还临时安排了日程，在佛罗里达，还有布佐尼比赛后在意大利安排了又拖延下来的演出——但是我还想干更多的事。1970年，华沙比赛和柴科夫斯基比赛同时都来了。人们都告诉我要去参加柴科夫斯基比赛，因为从来没有美国人在华沙的肖邦比赛中获胜过。当时我正跟罗西娜·列文学习，她坚决反对我去华沙。她曾有一些学生在莫斯科取得巨大的成功，而且，作为一个俄国人，她认为波兰人不会接受美国人演奏的肖邦。

但不管怎样，我是看准了。第一，我知道在华沙得奖和在柴科夫斯基得奖是一样的不寻常，在宣传效果上都非常好；第二，我想集中力量积累一批肖邦曲目，我感到某些方面在音乐上还要充实。

我想给青年艺术家们一点建议，就是参加比赛的态度要积极正确，不要一参加就只想到得奖，否则落选了就会使你的士气垮掉。

在决定参加华沙肖邦比赛时，事实上，我准备的曲目都是白手起家，从头开始。即使我没有得奖，我也愿意学习这些美丽的音乐。例如，到了某个时候，你必须学习《e小调协奏曲》。这是一首美丽的曲子，学习起来真是美好的享受。另一方面，我不怎么喜欢某些为了参加柴科夫斯基比赛而不得不学习的曲子——一首肖　塔科维奇的《前奏曲及赋格》，一首格林卡的《回旋曲》，一首巴拉基列夫的《沙特阿拉伯主题幻想曲》，等等。有些曲目仅只在比赛时弹那么一次，以后再用不着了。而肖邦作品则是伟大的、各处适用的材料。还有一点，我的内心中有某种东西告诉我，到华沙去比到莫斯科好。那个不可知的因素，那个微小的声音在我心里对我说："到华沙去吧！"我倾听后就照办了，现在我感到很高兴。

艾：这样一来，你就到华沙去了。比赛委员会支付你在那儿的费用吗？一般情况下都支付费用吗？

奥：布佐尼比赛不负担费用，因为他们经费很少。假若你是某个国家的头两名选手之一，那就可以供给生活费用。在蒙特利尔，他们用比赛的开销把你安排在私人家中住。在华沙，由比赛的赞助者肖邦协会支付你的住宿费。我到华沙和蒙特利尔的旅费都得到国际教育学会的资助，所以我就不必付我自己的飞机票款了。

艾：华沙的评委是哪些人？

奥：评委有十九人，但没有美国人。弗莱谢尔本来要作为美国评委参加，后因病未到。这一来就没有人为我们说话了。波兰有六个评委，包括玛尔库斯文斯基、杨·霍夫曼、埃金尔、雷京娜·斯门德金卡、沃伊托维兹。其他社会主义国家有六个评委，包括苏联的尼古拉·依沃夫。保加利亚出的仍是潘纳切克，还有

捷克的胡格·斯蒂芬。

西方世界的评委有莫尼克·哈斯和恩里科·阿戈司蒂。华沙的评委没有蒙特利尔的那么有威望，但是有十九个之多，这对于排除过激的意见很有好处。

艾：比赛的气氛如何？

奥：很紧张。有来自三十个国家的九十位竞争者参加比赛。华沙比赛是一件大事。从那儿向全世界报导比赛情况。

艾：你是在大厅里演奏吗？

奥：是的。比赛在爱乐大厅里进行；这是一座美丽而辉煌的大厅，和华沙市一样，是大战后完全新建起来的。很高大，方形——仿造波士顿交响乐大厅，但美丽得多——音响令人满意，还有光辉灿烂的支型吊灯——反正整个都不错。

每场比赛——每天约要听八小时的音乐——是公开的。然而这场音乐的每一小时和每个座位早在三个月前就售完了！现在想要听比赛还得买黑票。人人都在谈论比赛。报纸上总是大标题。乘电车时，人们都拥过来和你谈话。毫无疑问这是一件全国性的大事，几乎和巴西的足球热一样。

艾：你第一轮弹些什么？

奥：肖邦比赛和莫扎特及其他比赛不同，它不拖得那么长。莫斯科比赛你得准备许多作曲家的许多曲子，然而你知道，评委不能把你所准备的曲子都听了。所以，在莫斯科、蒙特利尔或布鲁塞尔你都可能听见那种喋喋不休的猜疑之词："啊，那首曲子我的确没有弹好。真是侥幸，他们不会来听的。"

艾：用这样的办法作准备是很危险的！

奥：是危险的，你会感到惊异，好多比赛者都有这种想法。在布佐尼，感谢上帝，评委们没有听我弹普罗科菲耶夫的《魔鬼

的诱惑》，否则他们不会给我高的评价。在比赛中，前后保持一致是一件重要的事。你会发现有的人弹得很精彩，但有某支曲子因记忆失误或其他原因而弹乱了，评委会怎么办呢？即使评委看中了你，他们也不忽视你没能弹好指定曲目中的一首。

在华沙，大约要弹相当一个独奏会的内容，肖邦的独奏曲加上一首协奏曲。第一轮——大约半小时——要弹三首伟大波兰舞曲中的一首——就是在《幻想波兰舞曲》、《 f 小调波兰舞曲》或者伟大的《♭A大调波兰舞曲》三首中选弹一首；从评委指定的六首大型夜曲中选弹一首；三首练习曲；又在一首叙事曲、《♯f 小调幻想曲》或《船歌》中选弹的一首。

第二轮——约四十五分钟——弹一首谐谑曲，一个作品号码内的三首玛祖卡，《♭b 小调》或《 b 小调奏鸣曲》中任弹一首。然后就是最后一轮了，《 f 小调协奏曲》或《 e 小调协奏曲》中任弹一首。所以在这里并不是考验你能生吞活剥多少曲子又吐出来。而是看你把每支曲子弹得有多好。并不仅是肖邦的大略的概念，而是“他能弹玛祖卡吗？他能弹夜曲吗？等等？”

艾：你得了头奖，听众们都为此欢呼起来。

奥：对……几乎如此！听众非常热情。然而其余的比赛者中也有演奏得极漂亮的。杰夫雷·斯瓦恩，也是一位美国钢琴家，有些曲子真是弹得不同凡响，在听众的内心里留下了深刻的印象。我也成了听众最宠爱的人物之一。

在华沙，除开第一、第二、第三……直到第十二名之外，还设置了一些特别奖。有协奏曲的优秀演出奖，波兰舞曲奖，玛祖卡奖，其他等等。我得了玛祖卡及协奏曲奖。我得玛祖卡奖是一个爆炸性的事件，因为传统上这个奖都是给波兰人的，若不给波兰人就是给斯拉夫人或什么人的。我的确不太理解怎么会给我了。

回美国后和列文夫人谈及此事，她也不理解。

艾：她可能太听信鲁宾斯坦的宣传，说只有波兰人才能弹玛祖卡。

奥：可能是这样。所有的波兰人都告诉你只有他们能弹。我有点破例了——一点波兰血统都没有。但是我还是碰上了。

艾：这样一来，华沙胜利后是你事业的真正开始。

奥：《时代》和《星期新闻》很快就登载了我的事迹。各国也发表了我胜利的消息。一切主要的报刊上都对我作了不同的介绍。奥曼蒂当时正在克利夫兰作客席指挥，当他在《纽约时报》上读到有关我的报导时，就通知他的经理人说："让奥尔森到我们这里来吧。"获奖后不到两周——我正在波兰各地旅行演出——我就收到一份电报："立即返回，和费城乐团合作。"自然啰，我就丢掉一切跑回家了。首先和奥曼蒂合作在纽约演出。但我还习惯于欧洲时间，疲乏不堪，一片混乱。然后又到费城演出。这些机会成了和公众关系的极大的推动力。一个月后我得到纽约爱乐乐团的邀请，说那儿有人病了，请我去演出。

艾：是否就在这个时候你雇用了一位宣传经理人。

奥：对，这是按照哈罗德·肖的建议雇用的。我从华沙回来时，一切正沸腾着，我考虑的趁热打铁正是这个意思。

艾：华沙得奖这件事使你和克利伯恩、波比·费希尔以及玛克·斯匹兹的名声并列。

奥：啊，你太客气了！他们是真正的名人。

艾：第一个音乐季你不是弹了九十五场音乐会吗？

奥：是的，但是现在我已减到六十五场了，这更符合人体可能承担的数量。第一个季度我演了九十五场，真是有点胡闹。我已从一个流鼻涕的毛孩子变成头脑冷静的职业钢琴家了。我必须

要有一个庞大的保留曲目，这得经过艰苦的积累。当我列出协奏曲的曲目表时，我感到很自豪——现在我已有十五首，当然这并不是人们所见过的最大的曲目表——只要乐队提出要求，我就能弹得出来，然而有的职业钢琴家每个季度只能演奏两首协奏曲。

教　　师

艾：我想问问你关于你的师承情形，请先谈谈哥罗德尼茨基好吗？

奥：客观地说，谈论自己的老师是一个很困难的问题。也许不应该去碰这个问题。我的老师们都使我感到幸运。我十三岁就跟哥罗德尼茨基学，直到二十岁。在威斯切斯特音乐学院，我曾是“山中无老虎”的猴儿。我觉得自己是非同小可、不同寻常的人。后来我来到纽约，突然进入一个水平相当高的环境。首先感到压力很大。哥罗德尼茨基对我非常严格——简直是一个工头——我并不是指他敲打我的指关节或要求我只用左手弹某个经过句五十次。他总是启发我：“我将给你看怎么弹，但只能一次，不能两次。回家好好练，弹得干净些！”

他使我意识到专业学习上必然遇到的高标准和严要求。他的教学态度不是：“孩子，你是世界上最伟大的，只有我是唯一能教你的”；而是：“让我们一道努力使你尽可能弹得好。成为名符其实的职业钢琴家，而不要成为一个正在茂盛时就凋谢掉的有才能的孩子”。我跟他学到了纯正的专业思想，认识到必须不断为此付出代价。

艾：哥罗德尼茨基纯粹是由列文夫妇的学派训练出来的，我想他的教学法必然会把列文夫妇的教学法继承过来吧。

奥：他把两个“T”字很好地集中起来——声音（Tone）和技巧（Techniguc），这是他在教浪漫派钢琴文献时的两个要求，从贝多芬到拉赫曼尼诺夫。我学习后使我能按照俄罗斯学派的训练去自觉地注意到声音和技巧———一切都正确无误，按部就班。

在青年艺术家的生活道路中，常会出现一种情况，在某一点上他和老师非常接近，然后又离弃了这个老师——像离弃他的父母一样——当他回过头来看时，才又发现老师和父母是正确的。我对哥罗德尼茨基正是如此。刚离开他时我很高兴。那时我认为他限制了我的发展。但回顾一下，我演奏的许多基本状况都是从他得来的。我就非常感谢他了。

艾：你觉得他给你的影响最大吗？

奥：不，我并不觉得。哥罗德尼茨基先生所不喜爱的曲子中包括了法兰西印象派作家。对德彪西和拉威尔不感兴趣，但我十八岁时就想弹他们的作品了。假若你对，这一领域毫无准备，就会手足无措，就像在陌生的河流中游泳像学习一种新的语言一样。我想学《夜之幽灵》，但是遇到了困难。

大约就在这个时候，我开始跟奥尔迦·巴拉比尼学习，她大约七十岁，住在威斯切斯特的赖伊。她是对我影响最大的人。她曾经跟两位伟大的、具有个性的钢琴家学过——在库蒂斯跟霍夫曼，以后又跟阿劳——是不同学派的大杂烩，可以斗胆地说，阿劳与霍夫曼在个性和见解上都是两个极端。我早就听说过奥尔迦·巴拉比尼了。人们谈到她时，都把她视作一位非常受尊敬的音乐家和钢琴家。她嫁给一个有钱的人，精力充沛，但在演奏事业上没有什么成就。

然而，她最热爱的作曲家就是法兰西印象派作曲家。所以，当她听见我在弹《夜之幽灵》时，就要我弹给她听。我说：“不

乐章，我还不知怎么弹呢。”她说：“为什么不弹呢？我有一些指法可帮助你解决那些极复杂的地方。”当我弹给她听时，在《斯卡波》一曲上，她给我上了三小时精彩的课，真令我大开眼界。

我从来没有遇见过象她这样教学的老师。她的教学法是把学生的个性中已存在的东西引导出来，而不是只告诉学生他必须怎么做。一般的教学多半是：“要这样做。要这样弹。按照传统应该这样。用这个指法。”巴拉比尼的教学则多为发问：“哪儿错了？手腕为何僵硬紧张啦？这里为什么弹不出来？”——好像激光的焦点照射在你及你与音乐的关系上，你理解得如何，进展得怎样？

我感到兴奋并且有点惊恐，因为这种新的教学法为我打开了一切智能和情感的门户。我的学习过程变成了“我感觉到什么？我想要做什么？贝多芬在这里写的是渐强。拉威尔在这里写的是三个Pianissimo。我应该怎样理解他们？”巴拉比尼为我打开了潘多拉的盒子。第二年我又跟她上了一些课，以后在音乐及个人交情两方面我和她的关系都发展成为真正的友谊。我要求跟她学习。不过她和朱丽亚德学校没有关系，而我则需要进一所学校才能免服兵役。同时跟两个老师学习——在朱丽亚德称之为身兼二职——从我们的职业道德上说并不顶好。当时我真不知道怎么办才好。

所以我就跟罗西娜·列文谈了一次话，解决的办法是跟罗西娜学。列文夫人在朱丽亚德的教师中是一位不寻常的人物，我认为她思想开通。虽已九十高龄而且有极高的威望，但她还是坐在那儿，把总谱放在腿上面，说：“怎么啦？别这样弹。”若你把某个乐句弹得很有乐感，她就会叫起来：“啊，就是这样，真美丽啊！”有时，她甚至采纳不同的意见，“这是不同的处理。我从未曾想到呢。很好嘛！”她总是鼓励。她具有俄罗斯性格的基本特点，就是慷慨和关心。我大约每隔一周在朱丽亚德跟她上一次课。

正在这时候，我要针对肖邦比赛作准备工作了，整个夏天我都和奥尔迦·巴拉比尼在一起，学习了大量的东西。朱丽亚德的学年是五月结束，比赛是在十月举行。在间歇的五个月里，我每隔三天必到奥尔迦那儿去。就是在这段时间里，她给我留下了绝对高大的印象。

她为我解决的最重大的问题之一是在生理方面得到放松。当我十八岁时，有一次在哥罗德尼茨基的大师班上弹一大堆斯克里亚宾的曲子，左前臂和手腕受了伤，不得不送到医院急诊室去打针和包扎起来，以使神精得到放松。大家都意识到我在弹奏方法上已发生了严重的错误。

假若你看见过我十八岁时弹琴的姿势，我想你现在会认不出那是我——肘部紧张，动作生硬而神经质，一个大孩子。那时我弹琴像一只从地狱钻出来的蝙蝠。人们都习惯地坐着，希望我早点弹完了事。霍洛维兹是我崇拜的偶像中的一位。我想每个青年钢琴家都会经过一个阶段，就是追求在舞台上那种辉煌、有气魄的效果。

我希望我的演奏达到高度辉煌的境界，然而在声音和体力上却付出了极大的代价。我完全僵化了。这时，巴拉比尼夫人对我进行了精辟而透彻的教育，采用阿劳那样类似瑜伽术的方法运用重量，以利于身体和钢琴结合起来，而不是对抗起来。

在控制上我本来已有极为严重的问题：手腕僵硬。所以她教我放松，重力分配，灵活性，不同的音色处理——这是用不同的弹奏方法获得的效果——等问题。她具有惊人的科学性。她并没有告诉我她正在干什么，但是已在改变我的紧张状态了，不像有的教师那样想要马到成功。首先她是解除我手指的紧张状态——使我认识把琴键按下去并不需要费多少力量。她要我用更广泛的

肌肉组织来用力——腕部、臂部和肩部，实际上这更易于掌握。当然，要懂得如何控制这些部位是一件很重要的事。她继续把我的正在发展的用力状态引向主要的肌肉部位上去。直到最后，可能发生的最坏情况是肩部紧张。然而现在我已经摆脱这种状态了。

有许多很懂得这类问题的老师遇见这种情况时，总是想改变你的整个技巧："啊，不对，你完全错了。你必须从头开始。"你是懂得钢琴理论的。奥尔迦·巴拉比尼并不那么做。她只是在一点一滴建设性的教学工作中把她认为弹奏上的坏习惯除去，在这个阶段，从未把我已能解决的东西牺牲掉。在这个过程中，没有遇见什么阻力。她说，每一次只能改进事情的百分之五，不可能一次就百分之百地解决问题。她说："你已经是一位很好的钢琴家了。假若我能对你作百分之五的帮助，你就会成为更好的钢琴家。"

艾：你怎样作手指技巧的练习？

奥：啊，感谢上帝，我现在不再作这方面的练习了。回顾过去的日子，非常俄国化，非常手指化，高手指——一大堆要求慢而扎实的练习。现在我只根据经过句的要求来练。例如遇见一个很别扭而又快速的经过句时，首先我很扎实地练。不仅只用手指，还得用上必要的肌肉，以使之能弹清楚。

我不再遵照任何的技巧规范。我弹保留曲目，按照保留曲目的要求决定技巧措施。现在从基本上说我已放松得多了，不再向手指顶礼膜拜了。我已经掌握了许多身体和钢琴协调一致、贴键弹奏的艺术了。

肖邦的《波兰舞曲》作品第44号

艾：加里克，在你演奏的肖邦《波兰舞曲》的录音中，升f小调作品44号的那一首里两处喷发般的琶音给我印象极深。

奥：啊哈！那是我的看家本领嘛！

艾：最近的一次国际比赛中，我听见一位优秀的青年钢琴家在这两处跑动中抛锚了。难道我们不可以把它印出来，请你告诉大家你是怎么解决问题的吗？

奥：真是好极啦！首先是指法，我用的是一般所称的快速指法，就是书上最常见的那种：右手全用1、2、3，结束在大指上；左手恰好相反。大指开始，以后都用3、2、1，也结束在大指上。很多人用四个指头一换的指法弹这两个跑动，这就必然造成手的位置作出更多转动。

谱例1



第二，我是用滚动（Rotation）的办法弹——非常近似阿密·费伊所描写的李斯特教弹E大调音阶的方法："好像你手中有一个球，你要去转动它"。把需要的重力越来越多地用上去。重要的是要知道手指向哪个方向活动才比较自然。我记得是布佐尼或是某一位伟大的钢琴家曾经说过，假若大指要作波浪式的运动，

就要向前方波动，别往后方。弹奏辉煌灿烂的音乐时所发生的问题，部分原因是由于教学时要求大指由下面越过而产生的紧张。因此，在进行辉煌的弹奏时，大拇指从右手下越过像你把它提起来一样容易。句子的第一个音用腕部落下弹出，然后像卷画轴的动作那样滚向前——向东北方向前进——把大拇指带着前进。这就是一连串的滚动动作。

艾：这就是阿劳的方法吗？

奥：我想是的。我说过，奥尔迦曾跟阿劳学过很长的时期。她的很多技巧都来源于阿劳的原理。当然啰，在跨越时必须考虑到音质，以免发生中断或不匀的感觉。把指法定为三个指头一换而不用四个指头一换，节奏规律是四个音，不断移动的重音位置使这个句子听上去更均匀，更流畅，代替了六拍的感觉。弹奏辉煌的齐奏经过句时，注意力要多在左手。我对待辉煌的齐奏经过句的主要原则是低音声部要多多用力突出——几乎可以不管右手。为了加强力量，可把发自整个手臂的推力加在手的基本动作上。几乎像你要把钢琴从你面前推开一样。用类似颤动的动作把力量推到钢琴里面去。

艾：你觉得这几段琶音有什么含意？它们在这首曲子的是什么含意？

奥：是放炮或者别的含意。它们是肖邦作品中最激烈的段落之一。很明显，它们是那段安静的玛祖卡之后又再现的乐曲的开始部分。是惊人的震动。是人间的，是世俗的。是愤怒，是其他段落（第 9 小节后）中抑制着的激情和愤怒在这里用短小形式的总爆发。

谱例 2



还有，在弹奏这类爆发性的东西之前，要很巧妙而深沉地换口气。弹时别屏住气——而将所有的气统统发泄出来！几乎像要喊叫起来。实际上是喊叫或哀嚎。

有一次，一个人对我说："我可以付给霍洛维兹一千块钱请他教我怎样弹八度，关键是霍洛维兹弹八度时有什么感觉？"问题不是身体怎么动，而是情绪感觉如何。假若你认为这两小节是喊叫，是哀嚎——惊人的爆发——你就必须要有这种感觉，又尽可能地在技巧上作好完美的准备。当万事俱备时，这两段跑动就发出爆炸般的声音了。